



357^e Livraison.

Tome XXXV. — 2^e période.

1^{er} Mars 1887.

Prix de cette Livraison : 8 francs.

Voir au dos de cette couverture les conditions d'abonnement)

LIVRAISON DU 1^{er} MARS 1887.

TEXTE.

- I. COUP D'ŒIL SUR LES ORIGINES DE L'ART ÉGYPTIEN, à propos d'une tête de l'Ancien Empire, au Musée du Louvre, par M. Eugène Révillout.
- II. DESSINS INÉDITS DE SANDRO BOTTICELLI POUR ILLUSTRER L'ENFER DU DANTE, par M. André Pératé.
- III. LA RENAISSANCE AU MUSÉE DE BERLIN (1^{er} article), par M. W. Bode.
- IV. FERDINAND GAILLARD, par M. Louis Goussé.
- V. LES DIAMANTS DE LA COURONNE : LE SANCY ET LE MIROIR DE PORTUGAL (2^e et dernier article), par M. Germain Bapst.
- VI. EXPOSITION DE TABLEAUX DE MAÎTRES ANCIENS, au profit des Inondés du Midi, par M. Maurice Hamel.
- VII. CORRESPONDANCE D'ANGLETERRE : EXPOSITIONS DE LA ROYAL ACADEMY ET DE LA GROSVENOR GALLERY, par M. Claude Phillips.
- VIII. CORRESPONDANCE D'ITALIE : LES NOUVELLES PROMENADES DE ROME, LA GALERIE DES CANDÉLABRES AU VATICAN ET L'ABSIDE DE SAINT-JEAN DE LATERAN, par M. André Pératé.

GRAVURES.

Frise égyptienne en bande de page; Chien accroupi, de travail égyptien, en lettre (Musée du Louvre).

Portrait d'homme, sculpture égyptienne de l'Ancien Empire, au Musée du Louvre; héliogravure de M. Dujardin tirée hors texte.

Six dessins inédits de Sandro Botticelli pour illustrer l'« Enfer » du Dante (Bibliothèque du Vatican).

Bande de page empruntée à un livre italien du x^ve siècle; Lettre L empruntée à un livre allemand du x^ve siècle; Ensemble du retable de l'« Agneau mystique », peint par les frères Van Eyck; l'Adoration de l'Agneau, et Portraits de Jodocus Vydé et de sa femme, panneaux du même retable; Bois tiré du « Songe de Polyphile », en cul-de-lampe.

Le Concert des Anges, volets du retable de l'« Agneau mystique », peint par les frères Van Eyck (Musée de Berlin); gravure à l'eau-forte de M. Gaujean, tirée hors texte.

Dessins de Ferdinand Gaillard reproduits en fac-similés : — Masque, d'après Michel-Ange, en tête de lettre; Béatrice d'Este, d'après Léonard de Vinci; Portrait de « Matante »; La petite Cécile; La Vierge au Lys; Torse du Crépuscule, d'après Michel-Ange, en cul-de-lampe. — Portrait de Ferdinand Gaillard, dessin de M. T. de Mare.

La Couronne de Louis XV, exécutée par Rondé et Duflos (Musée du Louvre).

La Jeune fille à la rose, par Goya, en tête de lettre.

Portrait de dame vénitienne, par Lorenzo Lotto, et Portrait de Philippe IV, par Vélasquez (Exposition de la Royal Academy, à Londres); Groupe d'Anges, d'après Reynolds, en cul-de-lampe.

Degré de la chaire de Saint-Silvestre, dans la basilique du Lateran, en bande de page, et Armes de Léon XIII, en tête de lettre.

LIBRAIRIE RENOARD
H. LAURENS, éditeur, 6, rue de Tournon — PARIS

DICTIONNAIRE GÉNÉRAL
DES
ARTISTES DE L'ÉCOLE FRANÇAISE

DEPUIS LES ORIGINES
JUSQU'AUX EXPOSANTS DES DERNIERS SALONS
ARCHITECTES, PEINTRES,
SCULPTEURS, DESSINATEURS, GRAVEURS ET LITHOGRAPHES

PAR
Feu Émile BELLIER de la CHAVIGNERIE

CONTINUÉ PAR
Louis AUVRAY, statuaire

Ouvrage honoré de la souscription du Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

2 forts vol. in-8° jésus contenant 1,800 p. de texte compact sur 2 colonnes et environ 15,000 biographies.
Prix : broché, 75 fr. ; reliure demi-chagrin, 83 fr.

VIENNENT DE PARAÎTRE :

SUPPLÉMENT
AU DICTIONNAIRE GÉNÉRAL
DES
ARTISTES DE L'ÉCOLE FRANÇAISE

Ce supplément va jusqu'en 1882.

TABLE TOPOGRAPHIQUE
DES
ARTISTES DE L'ÉCOLE FRANÇAISE

Les noms des artistes sont classés par département. Dans chaque département les villes sont placées par ordre alphabétique.

1 fort volume in-8° jésus. Prix : 7 fr. 50

La Table topographique se vend seule séparément : 4 fr.

Le Supplément et la Table topographique terminent le Dictionnaire des Artistes de l'Ecole française. La Table topographique rend cet ouvrage indispensable à tous les bibliothécaires, conservateurs de musées, amateurs, etc., s'intéressant à l'histoire artistique de leur pays, de leur département ou de leur ville.

Voici en quels termes quelques juges compétents ont parlé de l'ouvrage lors de la publication du Dictionnaire :

L'apparition de cet important et indispensable ouvrage sera accueillie avec reconnaissance par tous les travailleurs et tous les artistes. Nous manquerions à notre devoir si nous ne lui souhaitions pas, avec la bienvenue, le succès qu'il mérite à tant d'égards.....

Ces deux volumes de biographie sont appelés à rendre les plus grands services.

(LOUIS GONSE, *Gazette des Beaux-Arts*, 1^{er} avril 1886.)

Ne soyez pas inquiet sur le sort de votre Dictionnaire : par son indispensable utilité il deviendra le livre de toutes les bibliothèques de chercheurs. Je sais quelle montagne de travail représentent vos deux volumes et je vois avec plaisir les appréciations flatteuses dont ils sont l'objet et auxquelles vous avez de si justes droits pour un monument de cette importance.

(Lettre du marquis DE CHENNEVIERES à l'auteur.)

L'utilité d'un pareil livre s'impose ; il est appelé à rendre de constants services à ceux qui s'occupent de l'art : en même temps c'est un ouvrage patriotique ; il dit ce que vaut notre pays, en faisant brillamment apparaître l'importance de l'Ecole française.

(*Le Voltaire*, ROGER MARX.)

EISEN (Charles-Dominique-Joseph), peintre, dessinateur et graveur : élève de son père François Eisen ; né à Valenciennes (Nord), le 17 août 1720, mort à Bruxelles, le 4 janvier 1778. — (Toutes les biographies, tous les catalogues des musées disent que Charles Eisen était né à Paris ; c'est là une erreur qu'il est bon de faire cesser : son père François Eisen, peintre belge, quitta Bruxelles, sa ville natale, et vint s'établir à Valenciennes, où il épousa Marguerite Guinse. Il en eut huit enfants, dont Charles-Dominique-Joseph Eisen fut le troisième. Tous sont inscrits sur le registre des baptêmes à l'église Saint-Géry de Valenciennes. Sa première femme étant morte, il se remaria en 1731 à Marie-Françoise-Joseph Bulo, dont il eut un neuvième enfant également inscrit à la paroisse Saint-Géry. Le talent de François Eisen lui avait fait obtenir des travaux importants, de grands tableaux pour l'église des Brigittines, pour le maître-autel du Béguinage, pour le refectoire de Vicoigne, etc., et sa situation dans cette ville devait faire supposer qu'il ne la quitterait jamais. Mais quelques dégoûts qu'il éprouva de l'administration et surtout la rivalité qui existait entre lui et le peintre Gilis le décidèrent à partir pour Bruxelles et ensuite pour Paris). — Charles Eisen n'eut pas d'autre maître que son père ; il a été peintre et dessinateur du roi, professeur à l'Académie de Saint-Luc, membre de l'académie des beaux-arts de Rouen. Son talent et son esprit enjoué le firent admettre à la Cour, par la protection de Mme la marquise de Pompadour, dont il était le professeur de dessin. On raconte qu'un jour, la favorite de Louis XV lui demanda le dessin d'un habit d'un goût simple, mais nouveau. Désirant donner à sa Majesté le plaisir d'un vêtement qui n'eût point encore paru, Eisen livra ce dessin, mais en garda un double qu'il fit exécuter pour lui-même et osa se montrer à Versailles avec cet habit, le jour même qu'on avait engagé le roi à porter le sien, en lui disant qu'il était l'unique. Cette hardiesse lui fit encourir la disgrâce de sa protectrice. Eisen ayant tout à craindre de sa colère, quitta la France et se réfugia à Bruxelles. Ses tableaux ne manquent pas de mérite, mais c'est surtout comme dessinateur qu'il est connu. — Les plus remarquables de ses compositions ornent les *Contes de La Fontaine* édition dite des Fermiers généraux (1762) ; — *Les Métamorphoses d'Ovide* (1767) ; — *La Henriade*, 2 vol. in-8° ; — les *Baisers de Dorat*, et les *Peintres hollandais et flamands de Descamps* (1753). Ses meilleures gravures à l'eau-forte sont : *La Vierge* ; — *Saint Jérôme* ; — *Saint Eloi prêchant*, etc. — Il n'a exposé qu'aux salons de l'Académie de Saint-Luc. — S. 1751. *Icare et Dédale* (pour la réception de l'auteur). — *Plafond allégorique*, représentant la Nature qui tient une corne d'abondance d'une main et de l'autre retient par ses ailes le Génie qui semble toujours s'écarter du vrai. On y voit les attributs de l'architecture, de la sculpture et de la peinture. — Plusieurs dessins et esquisses. — S. 1752. *L'atelier d'un peintre occupé à faire le portrait d'un jeune homme qui vient d'être tué* ; — *L'histoire de Luca Signorelli* ; — *Esquisse du Serpent d'Aïraîn*, qui a été exécuté en grand ; — Deux dessins de la composition de l'auteur pour

Mme la marquise de Pompadour ; — *Printemps et automne*, d'après deux bas-reliefs d'ivoire gravés par Mme la marquise de Pompadour, lesquels lui appartiennent ; — Deux dessins faits pour servir d'ornement à l'Oraison funèbre de madame Henriette de France ; — Plusieurs esquisses. — S. 1753. *Vue de Paris du Pont-Royal au Pont-Neuf* ; les figures représentent l'entrée de Son Excellence M. le comte de Kaunitz-Ritzberg, ambassadeur de l'Empereur ; — Plusieurs autres dessins tirés des *Contes de La Fontaine* ; — Dessins qui doivent servir d'ornement au poème de la *Christiade* ; — Dessin du frontispice fait pour la nouvelle édition d'Alphonse Du Fresnoy ; — Dessin pour la nouvelle édition du *Puffendorff* ; — Plusieurs vignettes pour le même ouvrage ; — Dessins d'une œuvre, à l'usage des différents artistes, architecture, sculpture, ciselure, orfèvrerie, bijouterie ; — *Portrait d'une demoiselle*, peint à l'huile. — S. 1756. Un frontispice de *l'histoire militaire de Flandre* ; — *Frontispice pour la cour de Hollande* ; — Vignette de l'Épître dédicatoire représentant *Mgr le duc d'Orléans que Minerve couronne* ; — *Sujet du Pastor Phido* ; — *La poésie* ; — *La peinture, la sculpture et l'architecture* ; — *L'astronomie* ; — *La statue pédestre du roi* ; — *Jeune militaire étudiant l'art de la guerre* ; — *Hercule qui étouffe Antée* ; — *Bellérophon qui combat Chienne* ; — *Saint Sébastien* ; — *Jeune seigneur au berceau entouré des arts* ; — *Etude d'un cheval* ; — *Trois paysages* ; — Une gravure représentant *la galerie du roi de Pologne* ; — Plusieurs dessins. — S. 1762. *Luca Signorelli qui peint son fils qui vient d'être tué* ; — *Projet dessiné pour une chapelle de communion* ; — *Esquisse du tableau d'autel de ce même projet, représentant Notre-Seigneur qui fait la Cène avec ses apôtres* ; — *Esquisse représentant l'Annonciation de la Vierge* (pour l'église collégiale de Douai en Flandre) ; — *Esquisse représentant le Mariage de la Vierge* ; — *Portrait de Mme Vincent* ; — *Portrait de M. l'abbé de**** ; — *Esquisses et dessins*. — S. 1764. *Sainte Geneviève, assise dans la campagne faisant la lecture* (destiné à la chapelle d'un château) ; — *L'enlèvement de Proserpine* ; — Plusieurs dessins à la mine de plomb et lavés à l'encre de Chine. — S. 1774. *Le triomphe de Cybèle et les forges de Vulcain* représentés par des enfants ; — *Diane et Endymion* ; — *Erigone et l'Amour sous la forme d'une grappe de raisin* ; — *L'Aurore semant des fleurs et chassant les Ombres de la nuit* ; — *Sainte Famille* et pour pendant le *Songe de saint Joseph* ; dessins à la sanguine, rehaussés de blanc ; — *La Charité représentée par une femme entourée d'enfants*, dessin à la plume et au bistre ; — *Les trois grâces* ; dessin colorié de forme ronde ; — Deux dessins coloriés, dont un représente un *marché* ; — *Des enfants jouant avec une chèvre*, dessin à la plume et à l'encre de Chine ; — Plusieurs dessins. — Le musée de Bordeaux possède quatre peintures de Charles Eisen qui proviennent de la galerie du marquis de Lacaze : un *Berger et une bergère* ; — *L'oiseleur* ; — *Danse de villageois* ; — *Repos de villageois*. — On voit encore des œuvres de cet artiste aux musées d'Alençon et de Bourges.

El. Voyez : Elle dit Ferdinand.

Werg (V.), peintre.
 William (G.-L.), lithographe et architecte.
 Zing (R.), peintre.
OULLINS.
 Orsel (A.-J.-V.), 1795, peintre.
SAINT-DIDIER-AU-MONT-D'OR.
 Coquerel (J.-J.-O.), peintre.
SAINT-ÉTIENNE.
 Trouilleux (J.-J.-J.), graveur.
VERNAISON.
 Dupuy-Delaroche, 1819, peintre.
VILLEFRANCHE.
 Laval (E.), 1818, architecte.
 Laval (J.-B.-G.-E.), 1818, architecte.
 Pasquier (P.), 1731, peintre.
 Robin (L.), 1845, peintre.

SAONE (HAUTE-)

AILLEVANS.
 Carteaux (J.-F.), 1751, peintre.
ARC.
 Berger (M^{lle}), graveur.
CHAMPLITTE.
 Gerbaulet (J.), 1819, peintre.
 Jeannot (P.-A.), 1826, peintre.
CHAUVEREY-LE-CHÂTEL.
 Gauthier (C.), 1831, sculpteur.
CLAIREGOUTTE.
 Iselin (H.-F.), sculpteur.
 Iselin (L.-E.), sculpteur.
FONTENAI-LES-LUXEUIL.
 Marquiset (G.), peintre.
FRESNE-SAINT-MAMÉS.
 Schuffenecker (C.-E.), architecte.
GOURGEON.
 Lecorney (N.), peintre.
GRAMMONT.
 Saligo (C.-L.), 1804, peintre.
GRAY.
 Billardet (L.-M.-J.), 1817, peintre.
 Denis (P.-E.), 1832, peintre.
 Gremailly (F.), architecte.
 Gray (H.-M. de), peintre.
 Henry de Gray (N.), 1822, peintre.
 Laurent (E.), 1772, sculpteur.
 Mouchet (F.-N.), 1750, peintre.
 Prévost (J.), peintre, sculpteur et graveur.
 Renoir (J.-A.), 1811, sculpteur.
 Robert (A.), 1790, architecte.
 Roux (J.), peintre.
 Wislin (C.), peintre.
HÉRICOURT.
 Brettegnier (G.), peintre.
JOUELLE.
 Adam (M^{me}), peintre.
 Fabre (M^{lle}), 1846, peintre.
LOULANS-LES-FORGES.
 Girardot (L.-A.), peintre.
LURE.
 Méa (M^{lle} S.), peintre.
 Monnier (J.), architecte.
 Wegl (M^{me} E.-J.), sculpteur.
MAGNY-VERNOIS.
 Robinet (P.), peintre.
MAILLEZ.
 Burney (F.-E.), graveur.
MIELIN.
 Schmidt (L.-L.-J.-B.), 1825, peintre.
NOROY-LE-BOURG.
 Rapin (A.), peintre.

PESMES.
 Chapelet (M^{lle}), peintre.
 Perron (F.), peintre.
PORT-SUR-SAÔNE.
 Thévenot (A.-J.-B.), peintre.
PUSAY.
 Courtois (G.), peintre.
RUPT.
 L'empereur (F.), sculpteur.
SAINT-LOUP.
 Jacquier (Ch.-F.-M.), sculpteur.
VAIVRE (LA).
 Estignard (A.), peintre.
VESOUL.
 Abraham (Paul), peintre.
 Cariage (P.-C.), 1825, peintre.
 Duvent (S.), peintre.
 Garret (X.), peintre.
 Gérôme (J.-L.), 1824, peintre.
 Guyard (M^{lle} H.), peintre.
 Lebeuffe (T.), peintre.
VOUGECOURT.
 Détrier (P.-L.), 1822, sculpteur.

SAONE-ET-LOIRE

AUTUN.
 Brunet-Kessel (M^{me}), sculpteur.
 Guignot (J.-B.), 1810, peintre.
 L'homme de Mercey (B.), sculpteur.
 Marillier (C.-P.), peintre.
 Marlet (J.-H.), 1771, peintre, graveur et lithographe.
 Perret (J.-B.), peintre.
 Petit (M^{me} S.), peintre.
BONNAY.
 Bonnardet (P.-A.-H.), 1821, sculpteur.
CHALON-SUR-SAONE.
 Bandouin (A.-A.), peintre.
 Bernard (F.-C.), architecte.
 Borchot (G.), 1735, sculpteur.
 Briand (B.), 1829, sculpteur.
 Chevrier (J.), peintre.
 Couturier (P.), 1823, peintre.
 Delangle (J.-F.), 1835, peintre.
 Denon (baron), peintre graveur.
 Druard (H.), peintre.
 Goyet (E.), 1798, peintre.
 Goyet (J.-B.), 1779, peintre.
 Grincourt (M^{lle} Z.), peintre.
 Huna (C. de), peintre.
 Mage (F.), sculpteur.
 Narjoux (F.), architecte.
 Raffort (E.) 1802, peintre.
 Richard (A.), peintre.
 Roguet (F.), architecte.
 Tavernier (J.), peintre.
 Thesmar (A.), peintre.
 Thier (M^{lle} J.), peintre.
 Viger (M^{me} P.), peintre.
CHARCEY.
 Trémaux (P.), 1818, architecte.
CHARNAY.
 Crouzet (J.-B.), 1825, sculpteur.
CLUNY.
 Caraud (J.), 1821, peintre.
 Prud'hon (P.), 1758, peintre.
 Sain (E.-A.), 1830, peintre.
CORMATIN.
 Bernard (J.-F.-A.-F.), 1853, peintre.
 Buffet (F.), 1789, peintre.
DEMIGNY.
 Devevey (Ch.), peintre.
DONZY.
 Captier (C.-F.), 1842, sculpteur.

FONTAINE.
 Protheau (F.), 1823, sculpteur et peintre.
GIVRY.
 Baron (P.), peintre.
LOUHANS.
 Boillot (H.), 1821, peintre.
 Gambey (A.), peintre.
MACON.
 Arbant (Louis), peintre.
 Brély (A. de), peintre.
 Cartellier (J.), 1813, peintre.
 Charnay-Crozet (M^{lle}), peintre.
 Chicot (L.), sculpteur.
 Couturier (L.-L.-A.), peintre.
 Dujussieux (H.-B.-F.), 1828, peintre.
 Delsescaux (C.), peintre.
 Duty (C.), 1838, peintre.
 Glachant (M^{lle} A.), peintre.
 La Brély (A. de), peintre.
 Martin (P.), graveur.
 Montpeit (A.-V.-de), peintre.
 Olagnon (J.-B.-V.), 1816, peintre.
 Pascal (A.), 1803, peintre.
 Perrier (G.), 1600, peintre et graveur.
 Renaud (J.), peintre.
 Rongier (M^{lle} J.), peintre.
 Valfort (G.), peintre.
OUROUX.
 Jaillot (P.-S.), 1631, sculpteur.
PARAY-LE-MONIAL.
 Trouillon (T.), peintre et lithographe.
PIERRE.
 Jolyet (P.), 1842, peintre.
RULLY.
 Thieley (C.), 1801, peintre et lithographe.
SAINT-GENGOUX.
 Simyan (V. E.) sculpteur.
SUIN.
 Voisin (L.-L.), peintre.
TOULON-SUR-ARROUX.
 Hainglaire (J.-F.) sculpteur.
TOURNUS.
 Deschamps (J.-B.), 1741, peintre.
 Greuze (J.-B.), 1725, peintre graveur.
 Rongelet (M^{lle} E.-J.), sculpteur.
 Rongelet (B.) sculpteur.
TRAMAYES.
 Chervet (F.-L.), 1839, peintre.
UCHIZY.
 Devenet (C.-M.) sculpteur.
VAROSVRES.
 Roulliet (N.-A.), 1810, peintre.
VERDUN-SUR-SAONE.
 Hurey (F.), peintre.

SARTHE

BEAUMONT-SUR-SARTHE.
 Maignan (A.-P.-R.), peintre.
 Sergeant (C.), peintre.
BERNAY.
 Bernard (M^{me}), 1825, peintre.
BONNÉTABLE.
 Letrone (L.), peintre.
 Sauvestre (E.-S.), architecte.
CHÂTEAU-DU-LOIR.
 Guilmet (A.-P.), peintre.
 Maurépas (M^{lle} M. de), peintre.
 Royer (L.-N.), peintre.
FERTE BERNARD (LA).
 Moulinneuf (G.), 1749, peintre.

RÉSUMÉ PAR DÉPARTEMENT DE LA TABLE TOPOGRAPHIQUE DES ARTISTES FRANÇAIS

DÉPARTEMENTS	Peintres.	Sculpteurs.	Architectes.	Graveurs.	Lithographes.	TOTAUX
Ain.....	20	5	2	2	»	29
Aisne.....	64	10	4	9	1	88
Allier.....	28	7	2	5	»	42
Alpes (Basses-).....	9	1	»	»	»	10
Alpes (Hautes-).....	1	4	1	1	»	7
Alpes-Maritimes.....	17	2	1	»	»	20
Ardèche.....	11	2	»	»	1	14
Ardennes.....	35	10	4	1	»	50
Ariège.....	4	1	»	»	»	5
.....
.....
Var.....	54	11	»	1	»	66
Vaucluse.....	37	6	1	2	1	47
Vendée.....	21	3	3	1	»	28
Vienne.....	28	5	3	»	»	36
Vienne (Haute-).....	29	3	2	1	»	35
Vosges.....	21	6	1	3	»	31
Yonne.....	41	11	14	4	»	70
Algérie.....	11	4	»	1	»	16
Colonies.....	11	1	1	»	»	13
TOTAUX.....	9095	1608	2141	755	122	13721

A LA MÊME LIBRAIRIE

HISTOIRE DES PEINTRES

DE TOUTES LES ÉCOLES

PAR CHARLES BLANC

De l'Académie française et des Beaux-Arts

ET DIVERS ÉCRIVAINS SPÉCIAUX

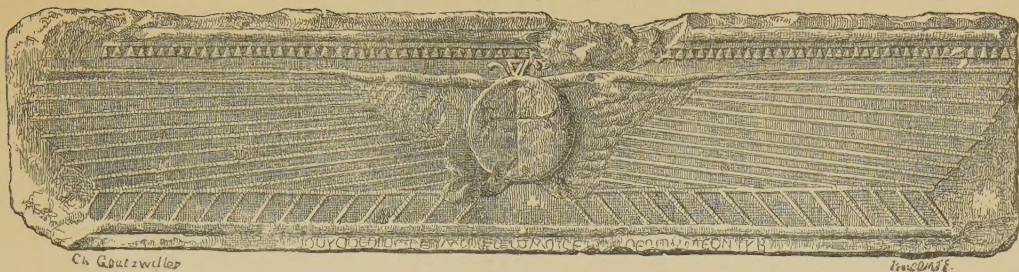
ÉDITION COMPLÈTE. — 14 volumes grand in-4° jésus, papier vélin glacé, ornés de 3,000 gravures, fac-similés, marques et monogrammes, avec le catalogue des œuvres des maîtres, le prix des tableaux dans les ventes, etc. Prix 630 fr.

Les Écoles se vendent séparément et sans augmentation de prix :

ÉCOLE FRANÇAISE, 3 vol., 740 gravures . . .	150 fr.	ÉCOLE ANGLAISE, 1 vol., 143 gravures. . .	33 fr.
— HOLLANDAISE, 2 vol., 645 gravures. .	400 fr.	— ESPAGNOLE, 1 vol., 166 gravures. . .	30 fr.
— FLAMANDE, 1 vol., 345 gravures. . .	60 fr.	— ALLEMANDE, 1 vol., 376 gravures. . .	60 fr.
ÉCOLE OMBRIENNE et ROMAINE, 1 vol., 186 gravures	45 fr.	ÉCOLE BOLONAISE, 1 vol., 110 gravures . . .	22 fr.
— FLORENTINE, 1 vol., 175 gravures. . .	45 fr.	— MILANAISE, LOMBARDE, FERRAISE, GÉNOISE et NAPOLITAINE, 1 volume, 162 gravures	45 fr.
— VÉNITIENNE, 1 vol., 160 gravures . . .	40 fr.		

ÉDITION ABRÉGÉE EN 4 VOLUMES

Grand in-4° jésus de 400 p. chacun, contenant 87 monographies des peintres les plus illustres et 800 reproductions de chefs-d'œuvre par la gravure sur bois. Prix : 200 fr.

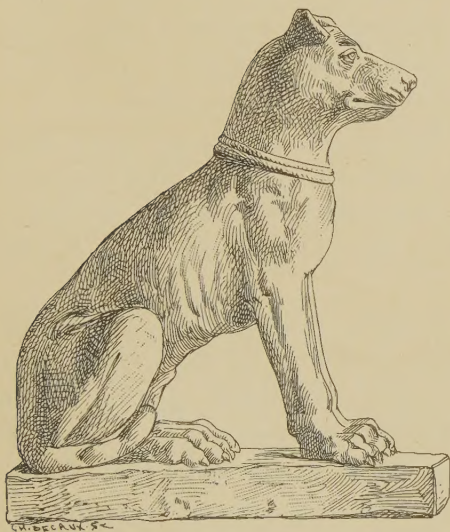


COUP D'OEIL SUR LES ORIGINES

DE

L'ART ÉGYPTIEN

A PROPOS D'UNE TÊTE DE L'ANCIEN EMPIRE AU MUSÉE DU LOUVRE.



Le Musée égyptien du Louvre s'est beaucoup enrichi durant ces dernières années à tous les points de vue. Je ne parlerai pas ici — ce ne serait pas le lieu — du côté purement scientifique : par exemple des milliers de papyrus importants pour l'économie politique, l'histoire et le droit entrés récemment dans nos collections ; ni même du côté archéologique, qui a été loin d'être négligé. Mais au point de vue de l'art,

que de trésors nouveaux n'avons-nous pas eu le bonheur d'enregistrer !

Aujourd'hui nous avons à nous occuper d'un vrai chef-d'œuvre, faisant partie d'un beau choix d'objets ¹ récemment acquis sur les fonds que M. Turquet a bien voulu mettre pour cela à notre disposition.

1. C'est à cette acquisition que se rattache aussi le chien monumental exposé à l'entrée de nos salles du premier étage et dont on a une reproduction sommaire en tête de cet article.

La reproduction qui en est donnée dans l'héliogravure ci-contre, bien exécutée d'ailleurs par M. Dujardin, est loin d'être ce que j'aurais désiré par suite d'une mauvaise pose. Lors du montage de cette pièce, — montage que je n'ai pu encore faire recommencer, — l'ouvrier a rejeté la tête trop en arrière. Quand on l'examine dans la vitrine tournante qui lui est consacrée au milieu de la salle historique¹, l'œil aperçoit de suite ce défaut du socle et rectifie par conséquent l'image reçue. Mais il n'en est pas de même dans notre héliogravure, surtout quand il s'agit de la tête vue de face. Le front recule par rapport au menton, sans qu'on en distingue la cause, et il paraît fuyant. Les yeux sont trop et mal éclairés. La figure perd de cette énergie quelque peu brutale qui en fait le caractère propre. Il aurait été facile de remédier à tout cela en plaçant plus haut la chambre noire. Mais l'opérateur a négligé ce détail et il en résulte une impression subjective qui défigure l'expression objective voulue par le sculpteur.

Rien n'est plus fugitif, en effet, que l'expression d'un visage, soit dans la nature, soit dans l'art. Un mauvais éclairage gâte un tableau ou une statue et il suffit parfois également pour gâter le succès, qu'un orateur est en droit d'attendre autant de son geste — ce geste si vanté par Démosthène — que de son éloquence elle-même.

C'est donc au Louvre qu'il faut, pour la bien apprécier, aller admirer la tête dont nous parlons, de même qu'il faut aller y admirer le fameux *Scribe*, dont jamais ni la peinture, ni le dessin, ni l'héliogravure — sans cesse renouvelée — n'ont pu jusqu'ici rendre en rien la stupéfiante beauté.

En effet, ce qui domine dans le *Scribe*, comme dans notre nouvelle acquisition, comme dans cette autre tête dont la *Gazette des Beaux-Arts* a parlé et qu'elle a reproduite (t. XVII, 2^e période, p. 229), comme généralement dans toutes les grandes œuvres de l'ancien empire égyptien, c'est cette vie du visage que la photographie rend si mal.

Quelqu'un a dit : « La première statue égyptienne fut moins une œuvre d'art qu'un décalque de la réalité, qu'une sorte de moulage pris sur nature. Si la photographie avait été inventée du temps de Ménès les photographes auraient fait fortune en Égypte... Faute de mieux, on se contenta de copier, etc. »

Eh bien ! pour qui a étudié tant de sculptures si éminemment

1. La vraie place serait dans la salle civile, et c'est là que nous voulions mettre cette admirable tête. Un mouvement d'objets nous permettra bientôt, j'espère, de faire cette réforme nécessaire.

artistiques de l'ancien empire, cette affirmation est exactement le contraire de la vérité. Comment ne voir là que l'imitation servilement tentée d'un simple décalque, d'un moulage sans âme et sans vie? Ajoutons-le, d'ailleurs, il est tout aussi inexact de dire avec M. Perrot que le portrait, l'unique portrait, fut le point de départ de la sculpture égyptienne antique, quand les tombeaux contemporains des premières dynasties sont couverts des sculptures les plus variées, des scènes les plus vivantes, les plus mouvementées. On peut affirmer, au contraire, que si les portraits de l'ancien empire sont parfois si admirables, même dans la pose du repos, c'est qu'ils ont été inspirés par les représentations journalières de la vie la plus débordante.

Ce qui est une caractéristique toute spéciale dans l'art de cette période reculée, ce qui le différencie absolument de l'art de l'époque classique égyptienne, c'est la liberté. L'artiste n'a alors pour maître que la nature. Est-ce là ce qu'on veut dire par portrait? Mais, s'il en est ainsi, tout art est portrait, car la sculpture et la peinture reposent toujours sur l'imitation, plus ou moins animée, des objets réels.

Seulement, sous l'ancien empire, nulle convention n'existe encore; tandis que, dans les temps postérieurs, tout est devenu conventionnel, et que le canon commun s'impose, en règle d'airain, aussi bien pour le type consacré de la figure, que pour les proportions à donner entre les diverses parties du corps.

On ne connaît plus guère alors que quatre types : ceux des quatre races souvent représentées par les Égyptiens et dont le Musée du Louvre possède une si charmante peinture dans des émaux récemment acquis. Il y a l'Égyptien, le Sémite, le Nègre et le Grec ou Méditerranéen. Là s'arrête l'iconographie. Passez d'un souverain à un autre, d'un particulier à un autre, le *Portrait* est identique ou à peu près. Aussi a-t-on été fort surpris lors de la découverte des momies royales de Deir-el-Bahari. Tandis que dans les sculptures ou les bas-reliefs Sêti I^{er} ressemble absolument à Ramsès II, qui ressemble absolument à son fils Xaemuas ressemblant à son tour à n'importe quel Pharaon ¹, rien n'est plus dissemblable dans la réalité que les têtes de Sêti I^{er} et de Ramsès II. Cette dernière surtout à un type ethnique tout particulier faisant songer à une race un peu mélangée, — c'est ce que M. de Rougé avait déjà soupçonné d'après

1. Lepsius a essayé d'établir une iconographie royale. Mais, en dépit de ses dessinateurs dont l'attention était attirée sur les plus légères différences, presque toutes les figures vraiment égyptiennes se ressemblent. C'est bien pis encore quand on recourt aux originaux.

le caractère, les mœurs, les habitudes et surtout le culte de ce roi pour les dieux des Hyqsos, mais ce qu'on n'aurait jamais pu croire *a priori* d'après ses portraits officiels.

Nous avons dit qu'à cette époque classique le canon égyptien ne s'appliquait pas seulement aux traits du visage, mais aux proportions du corps. Cette remarque avait déjà frappé Hérodote. Il nous décrit, d'une façon fort originale, la manière dont on faisait une statue en Égypte en commandant les diverses parties aux deux bouts du royaume, parce que tout était calculé d'avance pour aboutir à l'identité. Qu'il y ait un peu d'exagération dans ce récit, nous le croyons facilement. Mais les procédés dépeints par lui n'en sont pas moins incontestables. Des dessins contemporains nous font voir soit un artiste exécutant chez lui le bras détaché d'une statue, soit un autre artiste mettant en place la partie faite ainsi à part, etc. A l'Exposition de 1878, Mariette avait apporté des figures égyptiennes mises dans l'antiquité au carreau ou proportionnées avec des points de repère.

Nous n'aurions pas, d'ailleurs, tous ces détails techniques que la simple observation — la plus rapide — des objets de cette longue période dans un de nos musées, suffirait pour nous donner la conviction qu'Hérodote était dans le vrai et que la convention et, par une conséquence naturelle, la raideur est bien ce qui frappe particulièrement dans l'art égyptien tel qu'il avait été fixé par le canon du second âge de ce peuple. C'est donc avec surprise que nous lisons dans un auteur déjà cité : « Quelle différence, on pourrait presque dire quel abîme, entre l'art égyptien tel qu'on le définissait encore il y a une trentaine d'années et celui que nous révèlent ces statuettes où les attitudes sont si variées et où les mouvements les plus divers sont rendus avec tant de naturel et de liberté. Le mot de raideur était celui qui revenait sans cesse sous la plume du critique quand il voulait caractériser le style du sculpteur de Memphis ou de Thèbes. Or, n'y a-t-il pas au plus haut degré dans ces images une qualité qui est le contraire même de ce défaut, une allure aisée, une flexibilité des membres que les observateurs les plus pénétrants signalent aujourd'hui chez les Égyptiens modernes comme l'un des caractères physiques les plus originaux et les plus persistants de cette vieille race? »

Eh! sans doute, les figurines et les sculptures de l'ancien empire sont faites avec naturel et liberté. Mais cette liberté, ce naturel n'existent que sous l'ancien empire. Ce ne fut qu'après un intervalle

de bien des siècles que l'on chercha à s'en rapprocher un peu, mais par des procédés différents et en gardant cette habitude du canon, du type consacré, qui était devenue traditionnelle. A l'époque classique de la sculpture égyptienne ces qualités maîtresses avaient complètement disparu et ce que les critiques reprochaient à cette période sera éternellement vrai.

Sous l'ancien empire, au contraire, la liberté est absolue. Aussi ne faut-il pas s'étonner si, dans les sculptures qui appartiennent le plus incontestablement, en vertu des inscriptions mêmes, aux premières dynasties, nous trouvons des œuvres incomparables et d'informes essais. C'est le propre de la liberté que de proscrire l'égalité. Je ne parle pas de politique, bien entendu, mais d'art.

Quand l'art devient le privilège, le domaine d'une caste, d'une corporation ou d'une coterie, tout finit par se ressembler. Un niveau s'établit. Les idées courantes deviennent des dogmes. On n'est admis maître qu'après avoir été disciple, et dans les disciples un choix se fait. Il faut savoir ceci, ne pas faire cela, calculer de telle manière, sentir de telle façon, ou pour mieux dire, ne plus sentir et emboîter le pas du maître et de l'École. Ceux qui n'atteignent pas une certaine habileté manuelle sont rejetés de la corporation : et les autres ne peuvent faire que ce que les maîtres ont l'habitude de faire.

Les Grecs : Hérodote, Diodore, Platon, etc., nous ont appris qu'à l'époque classique les castes s'étaient définitivement établies en Égypte, et nous-même nous avons eu l'occasion de prouver la chose, d'après les documents contemporains, dans notre cours de droit égyptien. Diodore pense qu'en se transmettant de père en fils dans une caste, les divers métiers se conservaient mieux et se perfectionnaient davantage. Pour les métiers proprement dits, cela doit être : mais pour les questions d'art, il en est différemment. Un fils n'est point artiste parce que son père l'était, et un artiste sous le joug, ne l'est plus guère. Les procédés peuvent se perfectionner ainsi ; mais alors l'inspiration manque et l'ouvrier remplace l'artiste.

Telle nous paraît être la cause de la décadence incontestable de l'art égyptien régularisé après les premières dynasties.

Telle nous paraît aussi la cause de l'uniformité des types à cette seconde époque, contrastant sous ce point de vue d'une façon si vive avec la première.

Sous l'ancien empire — en laissant de côté les ébauches mal réussies et mal senties, — ce qui frappe le plus, c'est la variété des figures qui nous ont été transmises. Était-ce parce que « la population

primitive de l'Égypte était peut-être formée d'éléments divers qui, sous les premières dynasties n'avaient pas eu le temps de se fondre en une race homogène »? Nous ne le pensons pas. Il nous paraît plutôt évident que ces différences tiennent autant à la méthode alors employée par les artistes qu'à la nature même des modèles. En effet, nous avons déjà constaté plus haut que si, à une époque plus récente, toutes les représentations se ressemblent, cela tenait surtout aux conventions arrêtées d'avance, au canon consacré, et non à une ressemblance devenue absolue entre toutes les physionomies. Les Égyptiens n'étaient alors pas plus identiques que nos contemporains, les Français actuels.

Mais tandis qu'à l'époque classique, c'est le type admis qu'on reproduit indéfiniment, avec une perfection plus ou moins grande, lorsque l'art était encore libre de toute entrave, c'est-à-dire pendant les premières dynasties, l'artiste digne de ce nom se préoccupait surtout de ce qui faisait l'entité distincte et la vie de son modèle, c'est-à-dire de l'expression particulière et du trait dominant. Les détails des parties accessoires du corps, si je puis m'exprimer ainsi, attireraient bien moins son attention. Le fameux scribe n'a que deux doigts à chacun de ses pieds, etc. Mais ce qui est admirable, et l'on peut presque dire inimitable, c'est : d'une part la pose générale, l'*habitus* du corps; d'une autre part et surtout la tête.

Il faut remarquer, d'ailleurs, d'une façon générale, que cette tradition s'est conservée, en dépit même du canon, dans l'art égyptien. Alors que les têtes se ressemblent, elles sont encore plus soignées que le reste du corps. A toute époque on a négligé les pieds et les mains. Les extrémités des membres, ne reprennent physionomie qu'à l'époque saïte. C'était là une suite naturelle du premier élan donné.

Sous l'ancien empire, on pourrait bien citer des exemples de souplesse dans les membres et dans la pose, mais c'est lorsque cette souplesse paraissait à l'artiste le trait dominant de son modèle. On la remarque particulièrement soit dans les bas-reliefs représentant des danses, des jeux, des travaux divers, soit dans les petites statuettes ayant un sujet semblable, comme, par exemple, la petite pétrisseuse de Boulaq¹. L'une des statues de bronze de l'ancien empire, récemment acquise par le Louvre, celle de Mésou, nous offre une pose naturelle et gracieuse de l'homme en marche. Mais c'est que le jeune modèle était surtout remarquable à ce point de vue de la grâce juvénile.

1. Voy. les reproductions publiées dans la *Gazette* (t. XVIII, 2^e pér., p. 457).

S'agit-il, au contraire, de notre grave scribe, les membres importent peu. Ce qu'on cherche à bien rendre, c'est l'énergie au repos de cette figure remarquable, comme on a voulu rendre l'énergie plus active, plus matérielle, plus sensuelle, de notre tête ou l'aspect bon-homme de ce *cheik-el-balad* que l'on a comparé, avec raison, à un chanoine bienveillant.

Je ne puis suivre ici, loin des originaux, l'énumération des divers types les plus significatifs conservés jusqu'à nous par la sculpture de l'ancien empire. Une fois son attention attirée sur ce côté de la question, notre lecteur n'aura qu'à faire une petite promenade au Louvre et au besoin à la compléter par l'étude des meilleures reproductions de Boulaq. Il lui sera d'abord facile de constater combien, sous ce rapport, à quelques exceptions près, ceux de nos artistes qui ont copié ces admirables modèles les ont mal compris, combien ils ont peu cherché à rendre ce rayonnement de vérité qui était la lumière dans l'art antique de la vallée du Nil. La plupart de leurs reproductions sont de véritables caricatures.

Résumons-nous :

Si l'on veut chercher une caractéristique du style de l'ancien empire, c'est seulement la liberté qui nous la donne. Toutes les sculptures qui ont cette royale liberté sont de l'ancien empire. Mais toutes les sculptures de l'ancien empire n'ont pas cette grande allure, pas plus que toutes ne sont des chefs-d'œuvre. Il y en a même qui sont médiocres ou mauvaises. Ce n'est pas à dire non plus que les médiocres et les mauvaises, que les ébauches mal conçues et mal construites soient plus archaïques que les autres. L'auteur que nous visions tout à l'heure reprochait à Mariette de s'être servi de cette expression « archaïque » à propos de panneaux de bois remontant, avec certitude, aux premières des dynasties égyptiennes et par conséquent à l'origine même de l'art égyptien. « Cette manière de parler ne nous paraît pas exacte, dit-il ; il ne nous semble pas, d'après leur exécution, qu'on puisse les qualifier d'œuvres archaïques. »

Qu'entend-on donc alors par œuvres archaïques ? Ne sont-ce pas les plus anciennes (*αρχαίος*) ? Seraient-ce seulement les mauvaises ? Mais les mauvaises sont de toutes les époques. Je connais telle sculpture égyptienne de l'époque romaine beaucoup plus archaïque en ce sens que toute autre. J'avais près de chez moi, à Luxeuil, un tailleur de pierres, qui se faisait sculpteur à ses heures et dont les productions avaient tout à fait un aspect préhistorique.

En réalité, un peuple qui possède une écriture aussi compliquée,

aussi représentative, aussi artistique, que l'écriture hiéroglyphique, compte nécessairement des gens ayant l'habitude du ciseau et qui tout naturellement font de grandes figures, des statuettes ou des scènes de bas-relief, avec autant de facilité que s'il s'agissait d'exécuter ces mêmes représentations d'hommes, d'animaux, d'objets dans un texte continu. Or, l'écriture hiéroglyphique se perd en Égypte dans la nuit des temps. Pourquoi s'étonner de voir dès lors la sculpture artistique l'accompagner? L'une n'est pas plus difficile que l'autre, au point de vue de l'habileté manuelle et des instruments à employer. Pour des mains ainsi exercées, l'archaïsme ne consiste plus en des efforts infructueux comme chez les peuples ignorants et sauvages qui ne s'entendent point à travailler le bois, la pierre ou le métal. C'est pour cela qu'en Égypte et dans l'ancienne Chaldée, — qui avait également une écriture lapidaire, savante, compliquée et difficile, — les procédés de l'art sont tout aussi développés aux périodes les plus anciennes, les plus archaïques, qu'aux périodes les plus récentes. En Chaldée également, d'ailleurs, les plus beaux chefs-d'œuvre sont les plus anciens. Je me souviendrai toujours de la surprise admirative que nous avons tous éprouvée quand M. Heuzey nous a montré, parmi les produits des fouilles de M. de Sarzec, remontant à une antiquité véritablement effrayante, une toute petite tête d'une beauté splendide et qui ressemblait d'une façon frappante à plusieurs de nos plus magnifiques productions de l'ancien empire égyptien.

Au contraire, quel art convenu et contre nature que les scènes monumentales de la vie d'Assourbanipal qui remplissent le British Museum!

Pour la civilisation chaldéenne, comme pour la civilisation égyptienne, ce qu'on constate donc, c'est l'inverse d'un progrès artistique depuis les origines.

Revenons à notre tête dont ces considérations générales, indispensables à notre avis, nous ont beaucoup éloigné.

Ce qui frappe surtout dans cette tête, comme d'ailleurs dans les grandes œuvres contemporaines, c'est la vérité de l'expression, c'est la liberté du faire, c'est l'absence de toute convention.

Elle est si différente du type de l'Égyptien consacré à la seconde période et conservé même à l'époque saïte qu'on se demande d'abord s'il s'agit bien d'un Égyptien.

Évidemment on ne saurait penser ni à un Nègre, ni à un Sémite, ni à un Méditerranéen. Mais dans les populations blanches de la

Nubie, dans ces races blemmyes dont j'ai récemment raconté l'histoire, ne pourrait-on pas chercher des comparaisons? Mon ami, M. de Rochemonteix, m'a communiqué, de nouveau, des photographies de cette provenance prises d'après nature sur des hommes encore existants. Il y a bien quelques analogies : et cela se comprend, car ces races sont d'après leur langue même, paraît-il, une souche congénère à celle des Égyptiens. Cependant, je crois que rien ne nous force à admettre pour notre tête un type étranger à l'Égypte. Le seul argument qu'on puisse invoquer c'est la sauvage énergie qu'ont encore conservée ces descendants des Blemmyes et l'énergie incontestable qu'a voulu rendre l'artiste égyptien. L'argument n'est pas suffisant. Il y a dans les diverses figurations de l'ancien empire toutes les nuances d'expression et de caractère qui existent dans la nature. Nous n'aurions jamais fini cet article si nous voulions donner à ce sujet les preuves innombrables que nous avons entre les mains. Quant au type ethnique il n'est pas ici foncièrement différent de celui qu'on rencontre alors sous les aspects les plus divers.

Le nez, solide, bien planté, ne ressemblait nullement à celui des nègres. Malheureusement, il a subi une mutilation. Les pommettes ne sont pas plus saillantes que dans la plupart des statues égyptiennes. Elles le sont plutôt moins que chez le Scribe. L'angle facial est celui des races élevées. Le front ne recule pas, en dépit de la fausse impression que donne le montage de la pièce. Les bosses frontales sont bien développées et montrent un individu intelligent. Des phrénologues auraient trouvé l'indice d'une énergie de volonté remarquable dans une saillie médiane, oblongue, située vers le sommet de la tête et y soulevant le bord des pariétaux, dont la suture se voit encore à son extrémité inférieure. Le cervelet a pour ainsi dire déjeté en arrière l'occipital par son développement excessif. C'est le signe d'une activité organique prédominante, de passions vives et d'une grande vigueur dans les mouvements corporels, dont le cervelet est une sorte d'appareil de renforcement. Évidemment cette figure n'a pas l'expression ascétique de quelques figures sacerdotales égyptiennes. Notre homme vivait matériellement beaucoup et avait peu la préoccupation des choses uniquement intellectuelles et morales ou des aspirations religieuses. L'examen du système musculaire nous amène à pareille conclusion. Les temporaux, fortement prononcés, les masséters énormes, débordants, cadrent bien avec une ossature solide. C'est ce qu'on pourrait nommer une puissante mâchoire. Du côté du cou, en arrière, les trapèzes sont proéminents, ainsi qu'en avant les

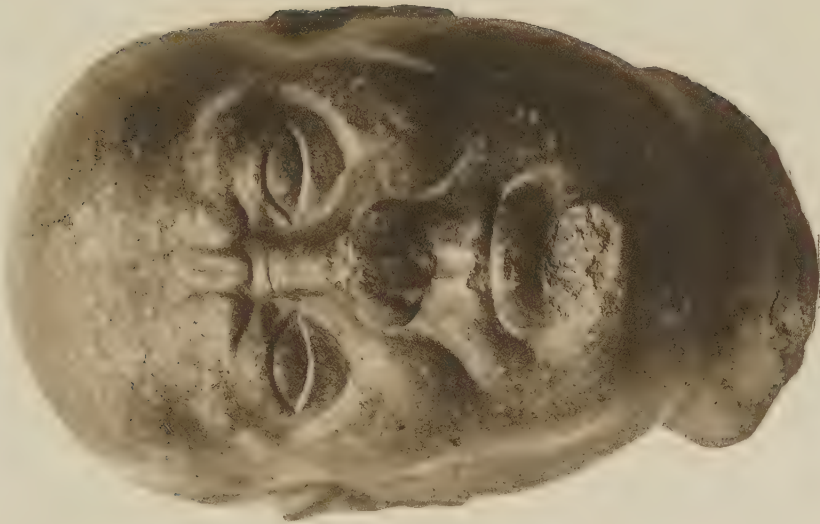
sterno-cleïdo-mastoïdiens. Un cou de taureau soutenait cette tête d'athlète.

L'artiste a saisi l'expression qui faisait le mieux valoir cet ensemble. La bouche, dont les lèvres, fortes, ne le sont pas plus qu'il ne convient avec de tels muscles, est légèrement contractée. Les yeux fixes, saillants, cerclés de paupières lourdes, et qui paraissent durs, vous regardent en face. Les sourcils sont froncés, — ou du moins les téguments sourciliers, car les poils de toute la tête sont soigneusement rasés.

Ajoutons que cet individu, dont les appareils masticateurs paraissent avoir été bien employés, est plus gras que beaucoup d'Égyptiens ; mais il est encore plus musclé qu'obèse ; et, malgré son double menton, il n'y a aucune analogie entre ce personnage vigoureux, bien nourri, et le bon gros homme nommé par les Arabes *Cheik-el-balad* que Mariette avait apporté à l'Exposition de 1867.

Au point de vue archéologique, nous remarquerons que l'absence complète de toute chevelure (dont les Grecs, d'accord avec les monuments égyptiens, font, à une époque plus récente, l'une des marques distinctives du prêtre) n'est pas rare dans les représentations de l'ancien empire. Qu'il nous suffise de citer dans notre Musée égyptien la merveilleuse tête de l'ancien empire dont nous avons déjà parlé et qui est sur la cheminée de la salle civile, une très belle statue en bois, déjà attribuée par M. de Rougé, à l'ancien empire et qui est placée, même salle, dans une des deux vitrines près de l'entrée, le pétrisseur (vitrine des nouvelles acquisitions, salle des colonnes) et la petite statuette d'un Égyptien de même date (n° 7656, *ibidem*). Dans ce dernier cas, la tête entière est même colorisée en rouge couleur de chair, comme dans le registre supérieur du bas-relief placé tout en haut de la vitrine E de la salle civile et qui représente l'immolation d'un bœuf du temps de l'ancien empire. Au contraire, dans le chef-d'œuvre cité, de la salle civile, on voit les traces noirâtres de cheveux commençant à pousser, ce qui indique que le modèle a posé vingt-quatre heures après la rasûre. Le Scribe, lui, a une chevelure noire coupée ras et imitant par son contour les formes des petites calottes si fréquentes sous l'ancien empire ¹.

1. Voir les *Denkmalen* de Lepsius, *passim*. Aux pl. LVII et LVIII, le maître de la maison porte des cheveux en calotte ou une calotte noire échancrée autour des oreilles et les serviteurs ont des calottes blanches presque exactement de la même forme. D'une autre part, à la pl. VI, le seigneur Amtén est coiffé en calotte, tandis qu'à la pl. IV, il est en perruque longue. Nos plâtres des bas-reliefs du tombeau de Ti représentent tous les serviteurs ainsi.



PORTRAIT D'HOMME
 Sculpture Egyptienne de l'Ancien Empire

limp. Eudes

Ajoutons, pour finir, que notre personnage avait le dos appuyé contre une sorte de colonne ou plutôt de mur très étroit. C'est une des positions fréquentes dans les statues de l'ancien empire. Nous citerons, dans le Musée du Louvre, un personnage de la 5^e dynastie (A 46) également debout devant une petite colonne carrée ou un petit mur qui lui arrive au bas du cou. La situation est exactement la même pour Skhemka, de la 5^e dynastie (A 103), sur le palier. L'appui est alors très peu large et, au bas du cou, n'occupe qu'une faible partie du dos. Ata, le fils de ce Skhemka (A 102), est au contraire assis sur un siège sans dossier comme Pahou-er-nefer (A 107). Dans d'autres cas on trouve un siège à dossier allant jusqu'à moitié, ou plus, de la hauteur de la tête. Nous citerons Amset (A 106), et les deux hommes Ur et Sen (A 43), qui sont assis sur le même canapé.

Enfin, parfois l'un des personnages est debout et l'autre assis contre un semblable mur. Tel est le cas pour l'homme et la femme qui sont représentés sous le n^o A 45. L'homme est assis et la femme debout. L'un et l'autre ont la tête appuyée contre un mur disposé exprès par l'artiste pour suivre en partie la forme et la situation des têtes, tandis que le niveau du mur est partout ailleurs plus bas. On voit que ceux qui ont voulu tirer de cette disposition un argument contre l'antiquité de notre nouvelle acquisition se sont complètement trompés.

Tout nous prouve au contraire que nous avons affaire à l'un des plus incontestables chefs-d'œuvre de l'ancien empire.

EUGÈNE RÉVILLIOUT.





DESSINS INÉDITS

DE

SANDRO BOTTICELLI

POUR ILLUSTRER L'ENFER DE DANTE

*Tu se' lo mio maestro e lo mio autore.
(Inferno, I, 85.)*



La Bibliothèque Vaticane possède un trésor peu connu, et que lui envie sûrement le Musée de Berlin : ce sont huit dessins ou peintures, dont une entièrement achevée, réunis en sept feuillets, du grand manuscrit de Dante illustré par Botticelli. Cette série nouvelle s'ajoute fort heureusement au recueil incomplet de l'Enfer; de sorte que, si un bienfaisant hasard nous rendait les cinq pages encore absentes,

et qui doivent exister, nous aurions, dans sa fleur d'invention première, et dans sa grâce inachevée, toute l'exquise illustration.

Le manuscrit (n° 1896) du fonds de la reine Christine¹ a l'honneur

1. Il provient de la bibliothèque de Petau. Il est relié en basane rouge, aux armes de Pie IX.

de conserver, enfouis pêle-mêle dans un amas de canons, de fragments historiques, de vies de saints, de poésies liturgiques de toutes époques et de tous formats, les sept feuillets précieux, qu'on ne songerait guère à y découvrir. Mais, il y a quinze ans bien comptés, l'*Archiv*



ANGE ET DÉMONS SUR LE SEUIL DE LA TOUR INFERNALE.

Dessin de Botticelli pour illustrer la « Divine Comédie ».

(Bibliothèque du Vatican.)

de Pertz, dans son tome XII, page 326, signalait en ces termes la partie intéressante du long in-folio :

FF. 97-103, fragment d'un très grand et beau ms. de Dante écrit sur quatre colonnes; le verso de chaque feuillet comprend des illustrations, soit à la plume, soit en couleurs, vraisemblablement exécutées à Florence dans la seconde moitié du xv^e siècle, extrêmement remarquables.

Sur une indication aussi nette, il était naturel à qui connaissait les dessins de Berlin, même à qui était un peu expert en Botticelli,

de retrouver ici le Maître; aussi l'admirable édition entreprise par M. Lippmann¹ dut-elle le conduire à rechercher nos dessins et à les rencontrer. Ils n'ont pas encore été publiés, mais j'apprends qu'on les a photographiés depuis peu, et je souhaite qu'ils soient bientôt reproduits comme ils le méritent². En attendant, j'ai le vif plaisir d'en adresser une primeur, de la Bibliothèque même du Vatican, aux lecteurs de la *Gazette*. J'ai calqué et reporté mes dessins pour la gravure avec tout le soin que j'ai pu, les reprenant attentivement à la plume, et m'efforçant d'être fidèle jusqu'au plus exact fac-similé. Il faut pardonner à un petit serviteur de Botticelli la joie de publier quelques fragments inédits du Maître; d'ailleurs, ce que personne ne saurait exprimer, c'est la finesse du trait, ces tons fanés de l'encre sur le parchemin vieilli, et ces souvenirs du crayon qui transparait sous la plume, et soutient la forme ou la modèle vaguement.

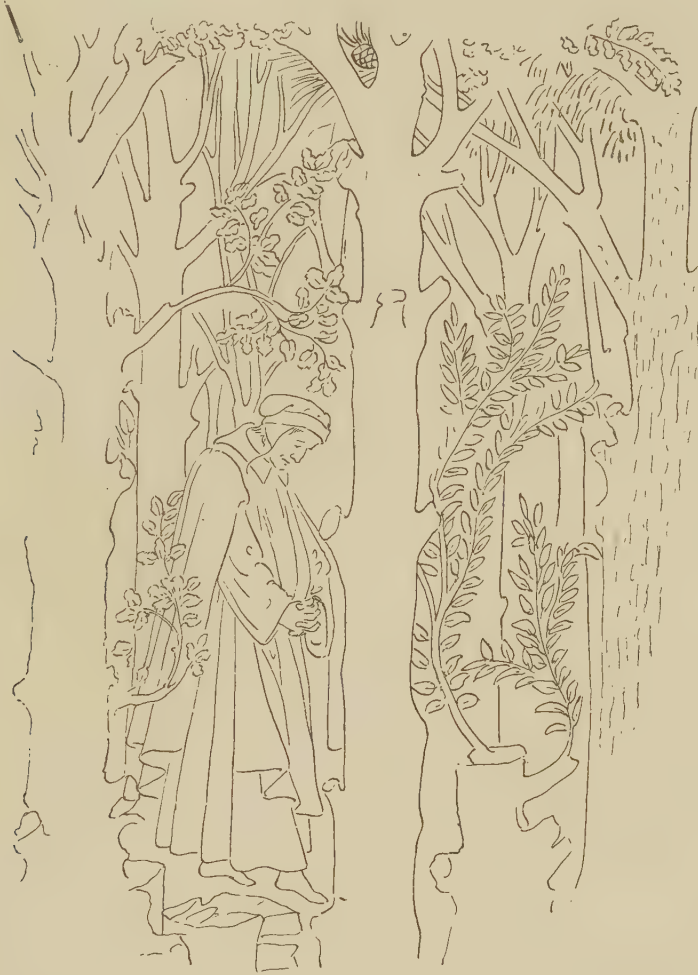
Le premier dessin illustre le chant neuvième. A gauche est le marais fétide, où les damnés, nageant à demi, hurlent, se frappent du poing, se prennent aux cheveux, sous les nuages de vapeur qui montent. Au milieu se dresse la haute tour crénelée d'où se penchent en criant les trois furies enlacées d'hydres et coiffées de serpents; Botticelli a rendu hardiment ces vieilles nudités qui se tordent et gesticulent, crins hérissés; même si hardiment, qu'une sage Revue aurait honte à les reproduire. A leur côté, un diable aux ailes de chauve-souris, obscène et tragique, brandit en grimaçant la tête de Méduse, bouche ouverte, sifflant de toutes ses vipères. Plus bas, des fenêtres de la tour sortent, parmi les flammes, des têtes de diables tout à fait comiques, et qui font songer à une fantaisie japonaise. Un grand ange d'un dessin charmant, ailes étendues, plane et descend au pied de la tour; le voici debout, repoussant de sa baguette une foule d'autres démons, qui rentrent en grimaçant dans cette tour infernale.

Derrière l'ange, Botticelli a représenté quatre fois le groupe de Dante et de Virgile dans leurs attitudes successives. Faut-il accuser là une naïveté d'artiste? N'y doit-on pas reconnaître plutôt la tradition du moyen âge, et la seule façon, en somme, d'illustrer dans un dessin tout un chant, de l'expliquer entièrement au regard, au lieu de n'en fixer qu'un moment et qu'un détail? Le dessin suit pas à pas le texte,

1. Voyez les deux articles de M. Ephrussi dans la *Gazette des Beaux-Arts* du 1^{er} mai et du 1^{er} juillet 1885.

2. M. J. Strzygowski a fait, sur ces dessins, à l'Institut archéologique allemand, une lecture qui n'a pas été imprimée.

et cherche à en traduire toutes les nuances de sentiment. Ici, par exemple, Dante écoute d'abord, avec stupeur, le récit de Virgile; puis, la main devant les yeux, il regarde le sommet de la tour que



DANTE DANS LA FORÊT.

Dessin de Botticelli pour illustrer la « Divine Comédie ».

(Bibliothèque du Vatican.)

son maître lui indique du geste; puis, à l'apparition de la tête de Méduse, il cache son visage dans ses mains et se serre contre le poète, qui l'appuie à sa poitrine d'un beau mouvement protecteur et tendre, se retournant, l'air inquiet, vers le péril. Enfin, comme il est agenouillé, l'œil encore effaré, Virgile le calme, lui posant une

main sur l'épaule, et de l'autre lui montrant l'ange secourable qui contient du bâton la horde démoniaque.

Dans la partie droite de la composition, en haut, continue le marais avec ses damnés; en bas, les deux poètes sont entrés dans la Cité de deuil, et regardent les tombes flambantes des hérésiarques et des incrédules.

Maintenant nous sommes dans le septième cercle (*fol.* 98). Au milieu, le Phlégéthon se précipite en cataracte. A droite, parmi les rochers, sont assis et accroupis des damnés sur qui pleuvent les flammes. Plus haut, d'autres courent, s'arrêtent, se tordent, se frappent des mains en criant, sous la morsure de la pluie brûlante. Voyez de quelle plume facile et légère ils sont lancés, précisés de contour, indiqués de muscles et d'attaches; cela rappelle le meilleur Signorelli. Dante et Virgile descendent sur la rive opposée du fleuve, les damnés leur parlent, et leur groupe, trois fois reproduit, s'arrête enfin devant la figure griffue de Géryon, qui les recevra sur ses épaules.

Le chant quinzième est illustré par une miniature, analogue de composition au dessin précédent ¹. Le Phlégéthon, rougeâtre, traverse la pente d'un brun uniforme où se détachent le rose monotone des chairs et le rouge vif des flammes. A gauche, paraissent Dante et son maître, le premier trois fois répété, d'abord à la plume, puis avec un commencement de peinture, une robe très rouge, à longs plis flottants, qui répond à la robe bleue de Virgile.

La miniature est inachevée, c'est vrai; mais comme cette gouache épaissit, dérobe la finesse et la précision des traits! Comme ces taches de rouge et de bleu vifs sont peu plaisantes à l'œil! L'effet en est plus marqué encore dans le dessin qui représente les poètes, au chant dixième, visitant les tombeaux d'où jaillissent des flammes, et parlant aux damnés. Cinq fois Dante, quatre fois Virgile se présentent dans ce coloriage trop cru, qui fatigue l'œil habitué à la douceur claire de la plume.

La seule miniature qui soit entièrement terminée, dans son cadre à feuillages d'or, sert de frontispice à l'Enfer. C'est l'immense entonnoir rocheux dont les neuf cercles aboutissent à la figure de Satan. Dessin et peinture sont d'une minutie extrême, peut-être un peu enfantine. Comment indiquer d'ensemble tous les détails du poème, sans tomber dans un de ces amusements bons à regarder à la loupe? Ces petits personnages innombrables manquent de proportion,

1. L'unique gouache que contienne le recueil de Berlin ressemble encore à celle-là, et illustre le chant XVIII de l'Enfer.

ressemblent à des poupées. Cependant il ne faut pas méconnaître le mérite d'un résumé aussi complet. Un familier de Dante retrouve là tout son Enfer, et les amis de Botticelli peuvent y chercher avec intérêt des éléments pour achever son œuvre. Les données de couleurs sont instructives : Dante est vêtu de rouge et de vert, Virgile de bleu et de rose; furies, harpies et diables sont verdâtres ou brunâtres tour à tour; les grands rochers bruns, les fleuves rouges, de sang et de feu, les ailes des diables ont des rehauts d'or. Enfin, serait-il bien hasardeux d'essayer, avec ce canevas, de reconstruire les cinq



LES DAMNÉS POURSUIVIS PAR LES CHIENS.

Dessin de Botticelli pour illustrer la « Divine Comédie ».

(Bibliothèque du Vatican.)

compositions qui nous manquent, pour le début du poème de l'Enfer : l'immense caverne où s'agitent les âmes, Caron dans sa barque, emportant les poètes, le tourbillon des âmes plaintives, Francesca et son amant, et Minos grinçant les dents de colère ?

Au verso du feuillet, voici le dessin du premier chant; et d'abord la forêt où Dante est égaré. C'est d'une grandeur admirable, et la plus belle illustration possible. Sous ce dôme de feuillage, entre ces grands troncs d'arbres ébranchés, on sent la profonde solitude :

*Ahi quanto, a dir qual era, è cosa dura,
Questa selva selvaggia ed aspra e forte,
Che nel pensier rinnova la paura!*

(*Inferno*, I, 4-6.)

A droite est la colline, au pied de laquelle Dante, levant les mains, rencontre la panthère mouchetée. On le voit ensuite, courant pour fuir la lionne. Puis arrive Virgile, barbe et cheveux bouclés sous son bonnet de magicien; et Dante, une troisième fois, dresse les mains d'épouvante, apercevant la louve.

Les deux derniers dessins nous portent plus avant dans le poème. Virgile et Dante ont évité le Minotaure; les voici au bord du fleuve sanglant et qui bout (*fol.* 103, ch. xii). Des têtes et des poitrines en sortent, hurlantes, criblées de flèches par les centaures. Botticelli a compris la grandeur de la scène, et l'a fortement composée, lui donnant pour fond l'amoncellement terrible des rochers, et déployant, massant avec une habileté parfaite ces croupes de chevaux et ces torsos vigoureux. Mais, où il est incomparable, c'est au dessin du chant treizième, où il fait entrer les poètes dans l'épineuse forêt dont les troncs furent des hommes, et dont les branches rompues saignent. Les harpies y nichent, et j'en vois une, accrochée à ce houx, qui hurle aux vents et aux nuages. Botticelli l'a dessinée comme Dante :

*A le hanno late, e colli e visi umani,
Piè con artigli, e pennuto 'l gran ventre;
Fanno lamenti in su gli alberi strani.*

(*Inferno*, XIII, 43-45.)

Une autre, plus bas, s'attache aux branches des griffes et de la queue; d'autres, tranquillement assises, regardent les damnés; une s'élançe, avec les chiennes féroces, derrière les malheureux qui fuient, bras levés, éperdus, parmi les pointes des houx. Et comme il est douloureux, ce tronc que termine une tête, et qui pleure, saignant et criant, la blessure que lui fait Dante : « Pourquoi me déchires-tu ? N'as-tu donc point de pitié ? » Ce dessin-là est une merveille de travail patient et réfléchi, une vraie pénétration du poème.

On voit, par cette description des dessins du Vatican, que Botticelli, peintre de Vénus et du Printemps, s'entendait parfois au tragique. Avec ce notable supplément à la troisième livraison de M. Lippmann, nous posséderons, presque complète, la plus belle illustration de Dante, l'unique, doit-on dire, et telle que la pouvait faire un des rares artistes capables de comprendre le poète souverain. Il serait oiseux d'en reprendre les faiblesses, ou de la vanter en la rapprochant de telle autre bien connue. Je ne parle même pas de nos contemporains; mais, peu de temps après Botticelli, d'autres illustrations furent exécutées pour les Médicis : tel est

le célèbre Dante du Vatican, que l'on appelle à tort Dante de Clovio, puisque ce Clovio trop admiré en a gâté toute une moitié par ses fausses élégances. L'Enfer et une partie du Purgatoire sont illustrés avec une sobriété nerveuse, un dessin net malgré sa maigreur et ses incorrections, une science du paysage, surtout un coloris florentin des plus expressifs ; on attribuerait volontiers ces miniatures à un Monte di Giovanni.

Les compositions de Botticelli, avec leurs scènes juxtaposées, ne s'accrochent plus aux exigences de l'illustration moderne ; mais peut-être qu'un éditeur habile, en découpant dans ce grand album des morceaux bien entiers, les gravant sur bois ou sur cuivre avec la belle simplicité des maîtres de la Renaissance, nous donnerait ce Dante des artistes que Baccio Baldini n'a pu exécuter autrefois, et que nous demandons de tout notre désir.

ANDRÉ PÉRATÉ.





LA RENAISSANCE

AU

MUSÉE DE BERLIN

(PREMIER ARTICLE.)

I.



L'OUVRAGE de M. Émile Michel, les *Musées de l'Allemagne*, dont nous avons sous les yeux le superbe premier volume, est un témoignage frappant de l'intérêt de plus en plus vif qu'excitent en France les collections allemandes. Ces collections sont devenues pour les Français, artistes ou amateurs, un objet d'études, une occasion de voyages. Les galeries de Munich et de Dresde sont aussi connues à présent en France que les Musées de la Haye, d'Amsterdam, de Londres ou de Madrid. On ne peut sans doute pas en dire encore autant de Berlin; mais cependant on arrive peu à peu à se convaincre que, des bords de la Bavière et de la Bohême ou de Dresde, on n'est qu'à quelques heures de la capitale de la Prusse et que les trésors d'art qui s'y trouvent réunis valent bien la peine d'un déplacement.

Les collections de Berlin ne possèdent-elles pas, d'ailleurs, les sculptures de Pergame, qui doivent être exposées dans un bâtiment spécial, le *Pergamon-Museum*? N'offrent-elles pas un ensemble complètement à part et unique en son genre, le Musée ethnographique, dont le nouveau bâtiment a été récemment ouvert au public? N'y a-t-il pas aussi un musée des arts industriels qui se distingue par son organisation modèle? Les collections d'art ancien n'ont pas été non plus négligées; la galerie royale de tableaux a subi, des augmentations et des transformations qui l'ont absolument transfigurée. Elle est devenue une des plus importantes galeries de l'Europe.

On attribue généralement les succès de sa récente renommée aux acquisitions nouvelles qui ont été faites dans ces dernières années ; mais en cela on n'a pas tout à fait raison ; bien d'autres causes essentielles ont contribué à produire ce résultat. En modifiant complètement la construction, on a créé de vastes salles, éclairées par le haut, suffisantes pour les grandes toiles, et pour les petites peintures on a aménagé des pièces de moindre dimension, éclairées sur les côtés, dont la disposition et la décoration sont favorables aux tableaux, tout en restant simples et sobres. On a apporté le plus grand soin au placement des toiles dans les différents salons. Dans ce classement on n'a pas craint de mériter le reproche, qu'on adresse ordinairement aux Allemands à l'étranger, d'être par trop théoriciens et systématiques, même en fait de peintures.

Les salles forment deux parties presque égales en quantité, dont la première est occupée par les Écoles germaniques, la seconde par les Écoles italiennes, les unes et les autres rangées par ordre chronologique. Ce système, toutefois, n'a pas été poussé à l'extrême ; car on s'est avant tout préoccupé, en classant les tableaux, de produire un effet d'ensemble harmonieusement agréable. On s'est efforcé d'arriver à ce résultat, que chaque surface murale fit l'effet d'un seul panneau ; on a cédé aux exigences d'une certaine symétrie dans la disposition des œuvres se faisant pendants, tout en tenant un certain compte de la variété des contrastes dans la nature des sujets aussi bien que dans le ton et la couleur des toiles. Dans les grandes collections publiques, isoler en quelque sorte les toiles les unes des autres par le contraste est le seul moyen d'éviter l'impression de monotonie et de fatigue que causent toujours d'aussi vastes emmagasinements de tableaux.

Sans doute la disposition des galeries présente encore certains inconvénients, même depuis la reconstruction du bâtiment. Le plus sérieux est, sans aucun doute, le manque de développement. Bien que, depuis douze ans environ, la moitié des toiles, qui étaient exposées dans les galeries, en aient été enlevées et transportées pour la plupart dans les musées de province, il a fallu néanmoins, dans presque toutes les salles, serrer les tableaux les uns contre les autres et les faire monter jusqu'aux corniches. Et cependant, les magasins sont encore remplis de peintures intéressantes des différentes Écoles.

Il convient de remarquer que si la disposition des salles n'est pas toujours ce qu'elle devrait être, c'est que, dans la reconstruction, on a été gêné par les anciens murs. Les salles sont trop régulières, trop uniformes et ne présentent pas assez de variété dans

leur plan et dans leur système d'éclairage pour qu'on ait pu y installer, de place en place, des statues, des meubles précieux, des tapisseries des Gobelins et autres pièces de décoration qui offrent, je le crois, le meilleur moyen de rompre un peu l'uniformité des Musées modernes. Une construction nouvelle pour les anciens tableaux et pour les sculptures du Moyen âge et de la Renaissance s'impose donc et, tous les ans, on en comprendra davantage la nécessité.

II.

Mais ceci appartient à l'avenir. Jetons maintenant un regard sur le passé de la galerie de Berlin, avant d'y entrer pour y examiner ses meilleures et ses plus intéressantes peintures.

L'histoire de la galerie de Berlin peut être racontée en quelques mots. Cette galerie est la plus récente de toutes les grandes collections publiques de l'Europe.

Le 3 septembre 1830, fut ouvert le musée construit par Schinkel, aujourd'hui l'ancien musée, dont l'étage supérieur était réservé à la peinture. Le catalogue publié alors, mentionne mil cent quatre-vingt-dix-huit tableaux. Ces peintures provenaient, dans les nouvelles salles, en partie de la galerie romaine de Giustiniani, achetée à Paris en 1815, en partie d'un choix des œuvres provenant des anciennes propriétés royales et enfin surtout de la galerie du négociant anglais Solly, établi à Berlin, qui fut acquise en 1821. La collection Giustiniani dont une moitié à peu près fut achetée, à la même époque, pour la galerie de l'Ermitage de Saint-Petersbourg, avait été presque tout entière formée par le cardinal Giustiniani, au commencement du xvii^e siècle, à Rome. Il s'ensuit que le choix fait pour Berlin comprend principalement des tableaux de l'École de Bologne et des peintures naturalistes, notamment du Caravage, dont le cardinal était l'admirateur et le protecteur. La récolte faite dans les châteaux royaux fournit une série de tableaux d'autel, pour la plupart très grands, ou de peintures historiques de Rubens, Van Dyck et Rembrandt, de même qu'une série de bonnes peintures des peintres de genre et paysagistes néerlandais, enfin quelques toiles italiennes de valeur et d'anciens tableaux allemands. Dans la quantité d'excellentes peintures françaises du siècle dernier, notamment de Watteau et de ses successeurs, dont l'art excitait l'admiration et l'enthousiasme



Musée de Berlin.



Gaujean sc

LE CONCERT DES ANGES

Volets supérieurs du retable de l'« Agneau mystique » peint par les frères Van Eyck

Gazette des Beaux-Arts

Imp A. Clément - Paris

de Frédéric II, on ne choisit, hélas ! que quelques pièces insignifiantes, ce qui répondait au goût du temps.

La galerie Solly contenait ce qui manquait à cette collection : des peintures de la vieille École flamande, entre autres les volets du retable de Gand des frères Van Eyck ; quelques chefs-d'œuvre allemands, notamment le *Portrait de Georges Gisze*, par Holbein ; mais surtout une quantité considérable de peintures de toutes les Écoles des ^{xiv}^e et ^{xv}^e siècles, comme jamais aucune autre galerie particulière n'a pu en offrir. Dans toutes les acquisitions qui suivirent, dès 1830, on se préoccupa avant tout de combler les lacunes, afin d'arriver à donner aux visiteurs un aperçu aussi complet que possible dans son ensemble du développement de l'histoire de la peinture. Au commencement, ces efforts furent couronnés d'heureux résultats : la *Vision de saint Antoine*, par Murillo, de grands tableaux d'autel par Andrea del Sarto et Moretto, la *Madone de Terranuova* de Raphaël, et une autre madone, plus ancienne, du même maître, trois triptyques de Roger van der Weyden, deux peintures de Thierry Bouts, le tableau de famille de G. Metsu, le *Repasseur de ciseaux* de G. Ter Borch et d'autres œuvres remarquables de ces grands artistes.

Mais déjà, peu de temps après l'arrivée au pouvoir de Frédéric-Guillaume IV (1840), malgré le grand intérêt que ce souverain portait à l'art, cette activité se ralentissait considérablement. Dans un espace de temps d'environ trente ans, on ne fit que quelques rares acquisitions d'œuvres valant la peine d'être mentionnées. A son grand chagrin, le directeur de la galerie, le professeur Waagen, dut manquer les nombreuses et avantageuses occasions d'achat qu'avait fait naître la révolution de 1848.

C'est seulement au commencement de l'année 1873 que des ressources suffisantes et l'intérêt porté au musée par un haut protecteur, le prince héritier, permirent de contrebalancer un peu les effets de cette longue inertie.

En 1874, on acheta en bloc la collection Suermondt, à Aix-la-Chapelle, et par là on se procura l'avantage inappréciable d'avoir des peintures de premier ordre de Jean van Eyck, de Hans Holbein, de Velasquez et de maîtres hollandais tels que Rembrandt, Jacob van Ruisdael, Adrian van de Velde, Paul Potter, Albert Cuijp, Van der Neer, J. Vermeer, Th. de Keyser, Frans Hals, etc. ; de plus, l'achat de la galerie du Palazzo Strozzi, à Florence, faisait entrer au musée de bons portraits du Titien, de Botticelli et du Bronzino. Des acquisitions isolées y ajoutèrent des œuvres marquantes de toutes

les Écoles, notamment de Botticelli, de Signorelli, de Verrocchio, de Masaccio, de Fra Angelico (triptyque du *Jugement dernier* de la galerie Dudley), des peintures d'Albert Dürer, entre autres, le célèbre *Portrait de Holzschuher*; trois peintures sur des sujets bibliques de Rembrandt, des tableaux de P.-P. Rubens, Pieter de Hooch, Frans Hals, Nicolas Poussin, Tiepolo, Greuze, etc.

De la galerie de Blenheim, le Musée de Berlin a acquis, un an avant la vente, la fameuse grande *Bacchanale* et l'*Andromède* de Rubens, de même que la soi-disant *Fornarina* de Sébastien del Piombo et un portrait de Joos de Cleef.

La réinstallation du musée dans le bâtiment reconstruit donna lieu à une revision complète des magasins. Le résultat de cette revision fut d'enrichir les plus anciennes Écoles, et en particulier l'École italienne des *xiv^e* et *xv^e* siècles, de tableaux de maîtres rares et intéressants. Des panneaux de Melozzo da Forli, Leonardo da Vinci, Liberale, D. Morone, etc., entrèrent ainsi dans les galeries, et, en partie à cause de leur délabrement, en partie à cause de leur intérêt purement archéologique, furent placés dans des pièces qui leur ont été spécialement affectées.

Comparée aux autres grandes galeries, comme le Louvre, la National Gallery, les Musées de Florence et de Madrid, l'Ermitage, etc., la galerie de Berlin restera toujours au second rang, si l'on évalue l'importance d'une collection d'après le nombre des chefs-d'œuvre des grands artistes, aux époques où la peinture a atteint son apogée; mais il en serait autrement, si l'on compare les collections au point de vue de l'intérêt *historique*, en tenant compte des séries non interrompues de maîtres et d'écoles qui s'y trouvent représentés. A ce point de vue spécial, la galerie de Berlin tient la tête avec la National Gallery de Londres. Si l'on s'en tient aux différentes écoles du *xv^e* siècle, au nombre et à la beauté des spécimens qu'elles en peuvent montrer, ces deux galeries ont la prééminence sur toutes les autres collections. C'est par là que le Musée de Berlin doit tenir une place supérieure, du moins si, comme je le crois, l'idée qu'on se fait aujourd'hui du grand art du *Quattro-cento* est une prédilection durable et non une affaire de mode passagère; car, plus le public devient compétent en matière d'art, plus il doit comprendre que la note sérieuse, la note sacrée, la naïve assimilation avec la nature, qui distinguent les maîtres de cette époque, produisent plus d'effet et sont plus près de la vérité, de la clarté et de la perfection que les œuvres produites plus tard par des artistes puisant dans leur

seule imagination l'essence de leurs inventions plus pompeuses. Aussi, en parcourant les salles de la galerie de Berlin, nous arrêterons-nous de préférence devant les précurseurs de la Renaissance.

III.

L'ANCIENNE ÉCOLE FLAMANDE

Dans une étude sur l'art flamand au ^{xv}^e siècle, la Galerie de Berlin est à citer en première ligne pour les œuvres qu'elle possède de cette École; elle le serait encore, ne comptât-elle parmi ces œuvres que les six volets du tableau d'autel de Gand, des frères Van Eyck. Mais elle offre en outre au visiteur quatre tableaux de Jean van Eyck et plusieurs œuvres, la plupart importantes, de presque tous les successeurs de Jean van Eyck arrivés à la postérité. Il n'est donc pas de collection, sans excepter même les musées de Belgique, qui soit aussi importante que la Galerie de Berlin pour l'étude de l'École ancienne flamande. En dehors des volets du tableau d'autel de Gand, peu des tableaux dont nous avons à parler proviennent de la collection Solly; les châteaux royaux ne possédaient rien de l'École flamande; pendant ces dernières douze années, trois nouvelles peintures de Jean van Eyck furent acquises; mais la plupart de ces œuvres ne furent achetées que dans les dix années qui suivirent l'ouverture du Musée de Berlin. L'intérêt particulier du directeur Waagen et des protecteurs du Musée et les tendances religieuses du roi se tournèrent vers la vieille École flamande dont les œuvres n'étaient alors ni très rares ni d'un prix très élevé. Un témoignage de cette prédilection particulière pour cette École se manifesta par l'achat de la galerie Solly à laquelle le tableau d'autel des Van Eyck donnait une importance que disent bien et le prix final, assez élevé pour le temps, et les offres qui vinrent d'ailleurs, notamment de la galerie des frères Boisserée, à Cologne.

Le maître-autel de la cathédrale de Saint-Bavon, à Gand, comptait douze panneaux superposés en deux rangs: les quatre panneaux du milieu se trouvent encore à leur place dans la cathédrale, deux volets sont au Musée de Bruxelles, les six autres volets sont à la Galerie de Berlin. Comme ces volets sont peints des deux côtés, il se trouve que c'est le Musée de Berlin qui possède la plus grande partie de l'œuvre.

Le tableau d'autel de Saint-Bavon fait date dans le développement de l'art chrétien, dont il est en même temps un des plus grandioses monuments. Son importance artistique n'est pas inférieure à sa valeur d'enseignement chrétien, et en cela l'œuvre des frères Van Eyck peut être mise à côté d'une autre de la même époque, les fresques de Masaccio au Carmine de Florence. Dans aucune autre œuvre le sentiment du moyen âge n'a été exprimé d'une façon aussi sublime et en même temps avec cette clarté et cette simplicité. La *Fontaine de vie* de Hubert van Eyck, qui précéda l'*Adoration de l'Agneau* et dont le Musée de Madrid possède de la fin du xv^e siècle une copie fidèle mais sans grande valeur artistique, ne semble être qu'une préparation imparfaite à ce chef-d'œuvre.

La partie extérieure du tableau d'autel, celle qu'on voit quand le tableau est fermé, a trait au mystère de la Rédemption avec son Annonciation et les petites figures des prophètes et des sibylles qui se trouvent dans la partie cintrée. A l'intérieur, les panneaux supérieurs nous montrent la magnificence du royaume des cieux : Dieu le Père trônant, vers qui se tournent la Vierge et saint Jean-Baptiste priant pour le genre humain soumis au péché; enfin la chute avec sa première conséquence, le meurtre d'Abel. Les panneaux du bas célèbrent la rédemption du genre humain par le sang du Christ. Il est très caractéristique du tempérament doux et éloigné du tragique des Van Eyck que cette Rédemption ne se manifeste pas ici par la crucifixion de Jésus, mais par l'allégorie de l'Agneau dont le sang est versé dans le calice, sur l'autel, qu'entourent des anges tenant les instruments de la Passion, tandis que, sur le devant, se trouve une fontaine de bronze, « la fontaine de vie ». Les élus s'approchent pour reconnaître et glorifier le mystère de la Rédemption, ce sont les pèlerins de la Jérusalem céleste. Ce n'est pas dans le saint temple que l'artiste assemble les élus, selon l'usage; son sens naturaliste lui inspire pour les réunir un paysage purifié par l'esprit de Dieu et où l'on croit entendre sonner les cloches. Les premiers pèlerins sont les précurseurs et les apôtres du Christ, déjà agenouillés, en méditation, aux deux côtés de la fontaine de vie; derrière eux, d'un côté, les ecclésiastiques de tout rang; de l'autre, de pieux laïques parmi lesquels des têtes couronnées et des poètes aux tempes ceintes du laurier; dans le fond, près de l'Agneau, les martyrs. A gauche, s'avance une cavalcade de pieux chevaliers conduits par saint Georges, saint Sébastien et saint Michel et comptant dans ses rangs Jean et Hubert van Eyck eux-mêmes; à droite,



ENSEMBLE DU RETABLE DE L'« AGNEAU MYSTIQUE », PAR LES FRÈRES VAN EYCK.



ADORATION DE L'AGNEAU, PAR JEAN VAN EYCK.

(Fragment du retable de l'« Agneau mystique ».)

les saints ermites descendent par les gorges boisées de la montagne; au fond, à travers une fertile vallée, les pèlerins sous la conduite du géant saint Christophe.

Le même sentiment d'adoration recueillie que respire toute cette scène se retrouve dans les portraits des deux fondateurs, à l'extérieur du tableau, Jodocus Vydt, bourgmestre de Gand, et Isabelle Burluut, sa femme, séparés par les statues des deux Jean, et agenouillés en prière.

De même que par son sujet, ce tableau est aussi par sa mise en œuvre artistique la plus éclatante célébration de la délivrance, la délivrance de la nature rendue à elle-même; c'est l'heureuse alliance du vieil art chrétien avec le culte de la réalité. La sincérité et la naïveté avec lesquelles l'artiste nous donne dans son Adam et Ève les premiers modèles venus, nous feraient déjà oublier leurs laideurs, alors même que ces laideurs ne se montreraient pas accompagnées de cette maîtrise de facture qui n'a pas été égalée et qui semble inconsciente et de cette chaude magnificence dans la couleur.

La question de la part qui revient à chacun des frères Van Eyck dans ce merveilleux tableau d'autel a donné lieu à bien des controverses et ne saurait être résolue avec certitude. Hubert, l'ainé, mourut et fut bientôt presque oublié pour son frère; on sait qu'il participa au tableau d'autel de Saint-Bavon seulement par l'inscription suivante découverte sur les volets du Musée de Berlin :

PICTOR HUBERTVS E EYCK MAIOR QVO NEMO REPERTVS
INCEPIT PONDVS QVOD IOHANNES ARTE SECYNDVS
FRATER PER FECIT IVDOCI VYD PRECE FRETVS.
VERSVS SEXTA MAL. VOS COLLOCAT ACTA TVERI.

Le jeune Jean van Eyck se place modestement derrière son frère mort, pour la part prise à l'œuvre commune; on en peut conclure que Hubert en avait achevé une bonne partie et, me semble-t-il, la plus considérable, quand la mort vint le surprendre en 1426. Jean ne peut avoir travaillé au tableau d'autel de Saint-Bavon en même temps que son frère, car il était alors loin de Gand, à la cour du duc Jean de Bavière, et il ne peut s'être mis, avant 1430, à l'achèvement de l'œuvre commencée, car il resta jusqu'à cette année loin de Gand, au service de Philippe le Bon, notamment pour un voyage en Espagne et en Portugal. Ces dates me confirment dans l'opinion que c'est à Hubert qu'il faut laisser la partie capitale dans le tableau d'autel de Gand. Incontestablement la composition du tout est due à Hubert,

qui a certainement en outre couvert tous les panneaux et en a fini ou presque fini tout un rang. Je verrais volontiers sa main et exclusivement la sienne, dans les peintures extérieures, notamment dans les superbes portraits du fondateur et de sa femme. Dans ces derniers par la simple considération que le fondateur, déjà âgé, d'une œuvre aussi coûteuse et aussi longue aurait eu difficilement la modestie d'en attendre l'achèvement avant d'y voir son portrait. Dans les panneaux principaux, j'attribuerais encore volontiers et entièrement à Hubert les trois grandes figures détachées. Dans les anges chantant et faisant de la musique, on pourrait reconnaître déjà une autre main qui à la chaude couleur de chair primitive ajoute des tons froids, violets et roses, et qui, çà et là, a repeint quelques cheveux dans les chevelures éparses. Dans Adam et Ève, qui est peut-être la première et la plus sincère reproduction du corps humain devant l'esprit chrétien, il n'y a évidemment qu'une seule et même main, que ce soit celle de Hubert ou celle de Jean. En tout cas, on reconnaît celle de Jean van Eyck dans les panneaux du bas de l'œuvre, surtout dans celui du milieu ; c'est dans l'achèvement de ces panneaux qu'est la part la plus réelle de Jean. En somme, il me semble que le travail de Jean van Eyck ne saurait, sans désavantage pour lui, être comparé à celui de son frère, qui lui est très supérieur ; mais nous ne devons pas lui en faire un reproche : il s'agissait d'achever une œuvre déjà très avancée à laquelle Jean van Eyck était resté tout à fait étranger jusque-là et pour laquelle il n'avait pas la ressource d'études laissées par son frère, non plus que celle d'études personnelles ; un travail comme celui qui lui incombait devait fatalement arriver à pécher par le manque de fraîcheur, de largeur et de sûreté.

Cette question de la part à faire à chacun des deux frères dans le tableau d'autel de Saint-Bavon, et dont je ne puis m'occuper plus longuement ici, devrait naturellement être résolue d'après les œuvres attribuées sans conteste à Jean van Eyck et dont nous possédons heureusement un nombre assez considérable. Mais ce qui rendrait encore toute conclusion un peu hasardée, c'est la grande différence que ces œuvres, surtout celles de la première époque du peintre, présentent entre elles : qu'on compare seulement, en effet, la petite Madone de Ince Hall avec le double portrait de la National Gallery de Londres et ces deux tableaux avec le portrait d'Arnolfini, au Musée de Berlin, ou avec le petit portrait d'homme de la National Gallery, tous les quatre peints en deux ou trois ans.

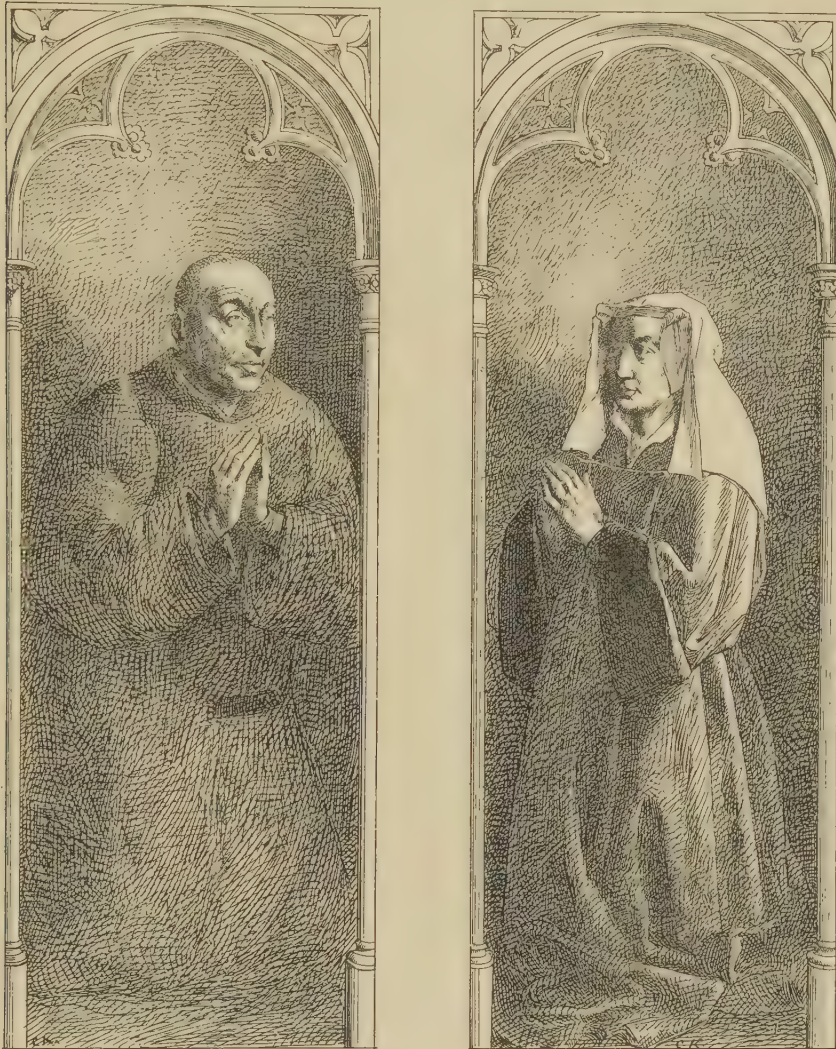
Le tableau d'autel de Saint-Bavon offre, par sa richesse et sa variété, comme une collection de tableaux des frères Van Eyck. Le Musée de Berlin a la fortune de posséder, outre ces six volets, un nombre d'œuvres de Jean van Eyck tel qu'aucun autre musée n'en saurait montrer : quatre tableaux de dimensions moindres que ces volets.

Le moins précieux de tous ces tableaux est un *Christ roi des rois*, dans lequel Jean van Eyck a évidemment essayé de redonner un type hiératique, peut-être quelque icône célèbre, mais où l'attitude figée et le manque de sens de la nature sont insuffisamment compensés par le charme du coloris. On lit encore sur le vieux cadre original l'inscription suivante en gothique ornée : *Johes de Eyckme fecit et apleviit anno 1438. 31 January. Alsich chan.*

Quelle différence entre ce *Christ* et l'*Homme à l'œillet* acquis avec la collection Suermondt ! Ici tout est vérité, nature rendue sans détours, et en même temps grand style d'œuvre d'art. Ce portrait d'un personnage de la cour de Philippe le Bon (à en juger par la croix de saint Antoine qu'il porte au cou) est devenu célèbre en France par la gravure de Gaillard, un chef-d'œuvre dans son genre, que la *Gazette* publia en 1869. Certes, jamais l'étude de la face humaine dans tous ses détails n'a été poussée aussi loin en même temps que la tenue de l'ensemble et l'expression de toute la personnalité rendus d'une façon aussi saisissante. Un autre petit portrait que le Musée de Berlin possède depuis un an seulement et qui a été acquis à la vente John Nieuwenhuis de Londres, offre un intéressant contraste avec l'*Homme à l'œillet* : tout l'effort y est concentré dans l'effet de couleur de la face qui, s'enlevant en ton de chair lumineux sur fond sombre dans l'opposition du vermillon d'une coiffure en turban et du vert foncé du vêtement, arrive à une surprenante vérité de rendu. Il n'y a pas de doute sur l'original représenté ici ; tous ceux qui ont vu le superbe double portrait de la *National Gallery* n'ont pas oublié cette tête de jeune homme avec ses traits d'une laideur si accentuée. On avait d'abord supposé, d'après l'inscription assez singulière : *Johes de Eyck fuit hic*, que ce portrait était celui du maître lui-même ; nous savons aujourd'hui que c'est bien plutôt celui de Jean Arnolfini, représentant d'une maison de commerce italienne à Bruges, personnage assez intimement lié avec le duc Philippe et que nous retrouvons ici un peu plus âgé peut-être que dans le portrait de Londres, lequel porte la date 1434.

Le Musée de Berlin possède encore de Jean van Eyck une *Madone*

provenant également de la galerie Suermondt; sans doute le catalogue ne la donne que comme l'œuvre d'un successeur de Jean van Eyck, mais il s'est produit ici ce qui arrive naturellement dans la critique



PORTRAIT DE JODOCUS VYDT ET DE SA FEMME (MUSÉE DE BERLIN).

(Volets du retable de l' « Agneau mystique », par les frères Van Eyck.)

des trésors d'une grande collection où la présence de morceaux de toute première valeur fait que, à côté, des œuvres de valeur moindre sont tout de suite et injustement tenues pour des morceaux d'élève ou des copies. C'est ainsi qu'un certain nombre d'œuvres intéres-

santes de la vieille École flamande au Musée de Berlin ont été méconnues ; je voudrais les examiner de plus près.

Pour ce qui est de la *Madone* que, en dépit du catalogue, j'attribuerai à Jean van Eyck, un certain doute est naturel. L'enfant Jésus, de proportions très exiguës, est pauvre de dessin et d'expression, l'indécision des plis du manteau donne à la Vierge un manque de sûreté qui étonne chez Jean van Eyck. Mais un examen attentif montre que presque tous ces défauts doivent être mis sur le compte d'une restauration maladroite dont a malheureusement souffert tout le bas du tableau ; mais le haut est absolument conservé et porte, à ne s'y pas tromper, la marque du maître. La tête de la Vierge est la plus céleste et la plus gracieuse qu'on puisse voir et bien digne de la couronne qui la pare, et l'exécution artistique en demeure très supérieure. L'effet de la lumière du soleil, l'enchantement du clair-obscur dans la haute nef de cette cathédrale gothique sont d'une telle maîtrise que Crowe et Cavalcaselle ont cru voir dans ce tableau une copie par un maître hollandais comme Pieter de Hooch. Certes, cette *Madone* ne peut se comparer, pour la richesse du coloris, le caractère du dessin et la mise en scène de la figure dans l'intérieur de la cathédrale, au merveilleux petit triptyque de Dresde, mais elle laisse loin derrière elle ses pareilles de Ince Hall et de Burley Castle, de même que celle d'Anvers.

Nous ignorons si parmi les successeurs de Jean van Eyck dont les œuvres nous ont été conservées quelqu'un d'eux fut à proprement parler un élève du maître, mais plusieurs d'entre eux montrent son influence d'une façon si complète, ou portent si étroitement la marque de son époque, que nous devons les appeler, bien qu'improprement, des élèves de Jean van Eyck. Presque certainement Petrus Cristus, qui peu d'années après la mort de Jean van Eyck obtint le titre de citoyen de Bruges, fut réellement un élève du maître. Le Musée de Berlin possède deux œuvres signées de lui, deux volets d'un tableau d'autel à Burgos, datées 1452. L'un des panneaux représente le Jugement dernier, le second une Annonciation et une Nativité superposées. Par l'ovale des têtes, les draperies, la couleur solide et le ton de chair bruni, cet artiste approche singulièrement de son maître ; ce qui lui manque, c'est la spontanéité du sentiment, c'est aussi la luminosité et la transparence du coloris qui font que, placés à côté de ceux de Jean van Eyck, ses tableaux sont pauvres d'effet et que leur coloris semble lourd et métallique. Ce n'est qu'exceptionnellement que Petrus Cristus a ce coloris clair et chaud

et cette lumière et cette réalité dans le paysage que montrent son petit tableau d'autel au Musée de Madrid et sa grande *Mise au tombeau* à Bruxelles (de fait, ce dernier tableau n'est pas catalogué à Bruxelles comme étant de lui). Ces qualités, on les retrouve dans un petit portrait de jeune femme au Musée de Berlin, représentant une prétendue lady Talbot. Malgré le peu de charme de ses traits, malgré ses yeux obliques et fatigués, cette figure exerce un singulier attrait par sa conception naïve, la vérité de son coloris pâle et sa facture. Ce portrait est peut-être le pendant d'un autre, peu connu et appartenant à lord Verulan, représentant Edward Grimston qui fut plusieurs fois envoyé en ambassade dans les Pays-Bas, et daté 1446. Les dimensions des deux portraits sont les mêmes, les deux fonds sont revêtus du même lambris. Nous aurions donc à voir dans la jeune femme du Musée de Berlin la femme de Edward Grimston qui de toutes façons n'était nullement une lady Talbot.

Le Musée de Berlin possède deux tableaux d'un artiste qui par l'époque et la manière se rapproche beaucoup de Petrus Cristus et par conséquent tient immédiatement à Jean van Eyck, mais déjà avec des traits qui rappellent Rogier van der Weyden. Ces deux tableaux se font pendant et représentent : l'un, la *Rencontre de sainte Anne et de la Vierge*, l'autre l'*Adoration des rois Mages*. Un troisième tableau, de mêmes dimensions et faisant pendant avec les deux précédents, a été acquis à la vente Beurnonville par M. Oscar Hainauer de Berlin. Dans l'un des tableaux se trouve le fondateur, un abbé agenouillé, membre, à en juger par les armes, de la famille flamande des Van Beckere; les armes d'abbaye que l'on voit là ne sont pas des armes flamandes. L'ancienne attribution de ces œuvres à Gérard van der Meire de Gand n'est pas sans quelque fondement, mais on n'a pas de tableau bien authentique de cet artiste, non plus que de son compatriote et contemporain Jean van der Meire.

Les œuvres du maître dont nous parlons, et dont une répétition de la *Rencontre de Marie et de sainte Anne* a passé de la galerie Lütshena au Musée de Leipzig, font au premier abord une impression assez défavorable. La composition est simple jusqu'à la pauvreté, les figures sont d'une exiguïté choquante, les visages d'une laideur monotone avec leurs longs nez et leurs petits yeux clignotants. Le paysage est caractérisé par la hauteur extraordinaire de l'horizon. Mais en somme, et telles quelles, ces œuvres possèdent avec leur solide et chaude couleur brune, leur facture consciencieuse et leur

sincérité réaliste dans le paysage, de fortes qualités personnelles qui mettent leur auteur à côté de Petrus Cristus.

Le Musée de Berlin possède (n° 552) un petit tableau sans attribution et représentant la *Mort de la Vierge*, dont je ne parlerais pas ici s'il n'était dans la manière d'un artiste que nul encore n'a remarqué, bien qu'il soit un des plus anciens, des plus personnels et des plus remarquables successeurs de Jean van Eyck et de Rogier van der Weyden. C'est M. Henry Hymans qui a attiré mon attention sur le chef-d'œuvre de ce maître, un triptyque que possède la comtesse de Mérode à Bruxelles. Le panneau central représente l'Annonciation, l'un des volets Joseph dans son atelier de charpentier et l'autre le donateur avec sa femme. Au commencement de ce siècle, quand on désignait les maîtres anonymes par des rubriques particulières, on eût donné à l'auteur de ce triptyque le nom de « maître à la souricière ». En effet, le saint Joseph que nous montre l'un des volets est occupé dans son atelier à confectionner des souricières dont une a été placée sur le rebord extérieur de la fenêtre comme pour la montre. On voit, par cette scène, que notre artiste est un réaliste décidé; ses figures, courtes et ramassées, sont prises sur nature, sans toutefois que les physionomies aient l'individualité et le caractère qu'on attendrait d'un observateur aussi libre. Mais le manque de beauté et de caractère de ses types est compensé par la vigueur, la solidité et le brillant des tons, la luminosité du coloris un peu sombre et par un art du clair-obscur qu'on ne retrouverait chez aucun autre peintre des Pays-Bas au xv^e siècle. Cet artiste pousse si loin l'observation des effets de lumière que, dans une chambre éclairée de différents côtés, il donne aux divers objets des ombres variées dont, en outre, la perspective demeure irréprochable. Ses intérieurs sont très remplis et l'exécution de chaque meuble et de chaque ustensile est poussée jusqu'au moindre détail, ce qui fait qu'aucun autre artiste ne nous a laissé un tableau aussi complet de l'arrangement d'un intérieur gothique. Bruxelles possède encore de ce maître un second tableau aussi important que celui dont nous venons de parler; M. Henry Hymans y avait déjà reconnu la même main que dans le triptyque de la comtesse de Mérode. Le tableau est plus grand et représente une Madone dans un intérieur; il a été acquis par le propriétaire, M. Somzé, en Italie. On voit au Musée de Cassel une *Annonciation*, cataloguée École des Van Eyck, qui, sans avoir la même valeur que l'*Annonciation* du triptyque de Bruxelles, la rappelle de très près. Il y a d'ailleurs d'autres tableaux qui font penser au

« maître à la souricière », notamment à la National Gallery de Londres où deux portraits vigoureux d'homme et de femme (n° 653) attribués à un Rogier van der Weyden le jeune, peuvent être rapprochés de ceux du donateur et sa femme dans le triptyque de la comtesse de Mérode. Mais c'est surtout ce petit tableau connu, représentant la *Mort de la Vierge* et qui toujours a été attribué à Martin Schöngauer, que je voudrais rapprocher de l'œuvre bien authentique de l'auteur de ce triptyque : c'est des deux côtés la même vigueur et la même solidité de coloris, le même clair-obscur très raffiné, la même laideur de types, la même façon de traiter la perspective des villes dans les fonds, si toutefois j'ai le beau triptyque de Bruxelles bien présent à la mémoire. Quant à Hugo van der Goes, que l'on met maintenant aussi en avant comme auteur de cette *Mort de la Vierge*, les qualités que nous venons d'énumérer ne sont pas précisément les siennes, mais il se peut bien que la copie libre que possède le Musée de Prague soit de lui. Hugo van der Goes rappelle, en somme, d'assez près, comme successeur ou comme élève, le maître dont nous venons de parler et dont les œuvres, par leur exécution et par les costumes qu'elles nous montrent, appartiennent au milieu du xv^e siècle.

Mais le petit tableau de Berlin (n° 552) ne fait que montrer la manière de l'auteur du triptyque de la comtesse de Mérode et n'est nullement de lui ; je ne m'en occuperai donc pas davantage. Pour Hugo van der Goes, que je citais tout à l'heure, le Musée de Berlin ne possède qu'une vieille copie de son *Annonciation* à la Pinacothèque de Munich. L'œuvre de ce maître, dont un grand nombre de tableaux intéressants nous a été conservé tandis qu'on ne s'attache à reconnaître comme authentiques que son tableau d'autel des Portinari à Santa-Maria-Nuova, de Florence, l'œuvre de ce maître ne tardera pas, il faut l'espérer, à être reprise en détail. Un autre artiste du même temps et qui doit encore sa manière à Jean van Eyck, Justus de Gand, n'est malheureusement pas représenté au Musée de Berlin. Sa *Cène* au Musée d'Urbino n'est nullement, comme on prétend, la seule œuvre qui nous ait été conservée de lui. Les vingt-huit portraits de savants et de héros de l'antiquité qu'il finit en 1474 pour la bibliothèque de son seigneur à Urbino et qui se trouvent aujourd'hui au palais Barberini, à Rome et au Louvre, sont une œuvre de ses dernières années, sous l'influence de Melozzo. Je regarde en outre comme une œuvre de sa jeunesse les fresques que l'on voit à Santa-Maria di Castello à Gênes et dont il a signé *Justus*

d'Allemagna pinxit 1451, l'*Annonciation* bien connue, Annonciation fortement influencée par celle du tableau d'autel de Gand. Mais le panneau qu'on lui attribue au Musée du Louvre est, selon moi, un travail d'un peintre gênois du même temps.

W. BODE.

(*La suite prochainement.*)



FERDINAND GAILLARD



La disparition si tristement imprévue de notre illustre collaborateur, Ferdinand Gaillard, laissera, dans les rangs de l'École française de gravure un vide irréparable. L'auteur de *l'Homme à l'œillet* et du *Portrait de Léon XIII* y occupait une place à part, sinon la première aux yeux de beaucoup d'amateurs. Doué d'organes d'une sensibilité extrême, il s'était fait

une manière à lui, individuelle, extraordinaire, où nul ne l'avait précédé, où nul ne le suivra sans doute.

La *Gazette des Beaux-Arts* a un pieux devoir à remplir. C'est à elle qu'il appartient de rendre hommage à la mémoire de celui qui n'est plus; c'est à la Revue qui a vu naître ce rare et puissant artiste, qui l'a encouragé à ses débuts, soutenu dans les efforts de sa maturité, que revient très légitimement l'honneur de caractériser son œuvre et de retracer les étapes fécondes de sa carrière.

Claude-Ferdinand Gaillard tenait par sa naissance à une modeste famille d'artisans. Il sentit de bonne heure l'aiguillon de l'àpre lutte pour la vie; il apprit à la rude école du travail le prix de ce temps que la plupart dépensent avec une si effrayante légèreté. Son caractère reçut de ces commencements une trempe solide et fière; nous nous plaisons à insister sur ce point. Sorti du peuple, il n'en a que plus de mérite à être devenu l'homme distingué, sensible et fin que ses amis ont connu.

Gaillard était né à Paris le 16 janvier 1834, rue Zacharie, près du quai Saint-Michel. Comme d'autres artistes, qui aujourd'hui brillent parmi les plus renommés, il débute à l'école gratuite de la rue de l'École-de-Médecine. Vers 1850, il entre dans l'atelier de Léon Cogniet, puis à l'École des Beaux-Arts, section de gravure; il obtient un second grand prix en 1852 et le premier prix de Rome en 1856. Nous avons revu son morceau de concours; c'est une étude d'homme nu traitée selon les recettes académiques. Ceux qui ont voulu voir dans cet estimable exercice les prémices d'un tempérament individuel y ont mis de la bonne volonté. Il n'y a rien là qui annonce une vocation particulière. Mais que peut-on demander à un écolier, sinon de montrer qu'il sait conduire correctement et adroitement ses tailles?

Le *Portrait de Jean Bellin*, qu'il grave à Rome, marque déjà une singulière recherche du détail. Après un premier essai, poussé à la vigueur, qu'il abandonne bientôt, il reprend l'œuvre du maître vénitien, non plus dans le sens de la couleur, mais dans celui du modelé par le dessin. Le morceau est blond, monochrome; presque nuageux, avec une sorte de fermeté intérieure, qui tient à l'étude attentive des dessous. Il faut considérer l'étrangeté subtile du regard; on trouve là comme une première indication de cette force pénétrante qui fait des yeux de l'*Antonello*, du *Dom Guéranger*, du *Léon XIII*, des réalisations si profondes de puissance morale.

Ce *Portrait de Jean Bellin* est la seule œuvre de gravure que Gaillard ait produite pendant son séjour à la Villa Médicis. Le jeune pensionnaire, dont la chaude nature, l'esprit vif et mordant étaient alors fort remarqués, peint et dessine sans relâche d'après les maîtres, d'après Raphaël surtout. Entre temps il voyage; il visite la Grèce, d'où il rapporte un grand nombre d'esquisses; séjourne à Naples. A Pompéï, il exécute, d'après les fresques antiques, des copies et des calques pleins de conscience. Ces calques, que l'administration des Beaux-Arts a, croyons-nous, l'intention d'acquérir, sont des documents précieux, la plupart des originaux ayant presque disparu sous les intempéries de l'air.

Revenu à Paris, il abandonne momentanément le burin et concourt à l'École des Beaux-Arts pour le grand prix de peinture; mais il échoue. Cet insuccès le ramène à la pratique de l'art où il devait devenir un maître de premier ordre. Il s'était lié, à Rome, avec le peintre Sellier, esprit inquiet, indécis, ondoyant, mais artiste délicat, épris de sensations fines, qui eut sur la direction des goûts de Gaillard une



BÉATRICE D'ESTE, PAR LÉONARD DE VINCI.

(Dessin de Gaillard, d'après le tableau de l'Ambrosienne à Milan.)

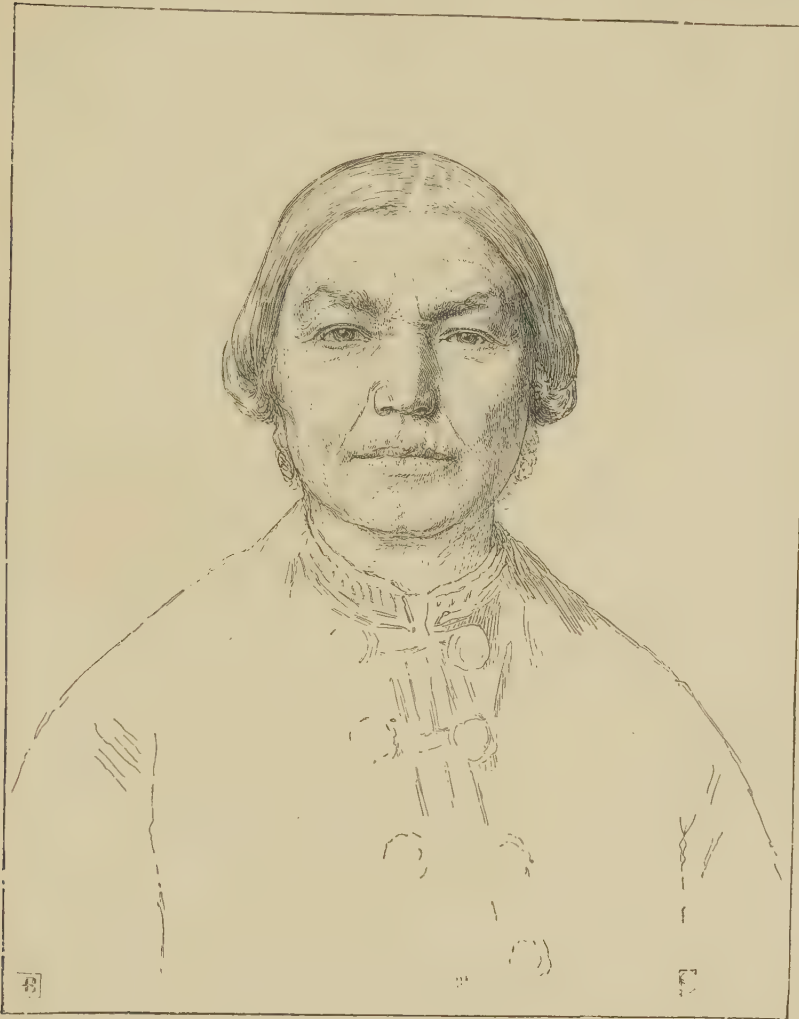
influence qu'il est important de noter. Ce Sellier, dont on a vu récemment l'Exposition des œuvres à l'École des Beaux-Arts, est un peintre de second plan dont l'action sur ses camarades a été assurément plus grande que ne l'était son talent. Gaillard avait lui-même qu'il lui devait une bonne part de cette compréhension des maîtres du dessin qu'il a portée si loin.

Jusqu'en 1865, année où le graveur révèle subitement sa personnalité avec la planche du *Condottiere*, d'Antonello de Messine, parue dans la *Gazette des Beaux-Arts*, Gaillard semble osciller, incertain, entre l'étude des modernes et son penchant encore mal défini pour les primitifs et les consciencieux. Le *Portrait de Jean Bellin* avait été assez mal accueilli par les juges du quai Malaquais; il avait même été refusé au Salon. On avait généralement blâmé cette tentative d'indépendance vis-à-vis des belles traditions consacrées par le talent des Desnoyers et des Henriquel. Aussi Gaillard, qui débutait à Paris sans ressources pécuniaires, se crut-il obligé de rogner ses ailes pour se concilier les faveurs administratives. L'art assagi et tiède n'allait point à son tempérament. Des œuvres assez insignifiantes s'échappent de sa main distraite. Le *Portrait d'Horace Vernet* (*Gazette des Beaux-Arts*, octobre 1863) n'est qu'un bon exercice selon les pratiques banales des burinistes. Il en est de même de sa *Vierge au linge* d'après Raphaël, qu'il gravait en 1864 pour un marchand d'estampes.

Émile Galichon, qui dirigeait alors avec tant de finesse et de goût la *Gazette des Beaux-Arts*, avait deviné l'avenir de ce talent naissant. La vente Pourtalès se préparait. Il demande à Gaillard d'interpréter l'admirable chef-d'œuvre d'Antonello de Messine, ce portrait de Condottiere, payé cent mille francs par le Louvre, et le charmant tableau de la *Vierge au donateur* de Jean Bellin. Heureux temps où l'on voyait paraître dans la même livraison deux planches de Gaillard (janvier 1865)! C'était le moment où Jules Jacquemart enlevait du bout de sa pointe juvénile ses premières et merveilleuses eaux-fortes.

Les deux gravures de Gaillard sont remarquables à des titres divers. Elles témoignent encore d'une certaine gaucherie dans le maniement de l'outil. Mais combien le style en est déjà ferme, incisif, personnel! Les tailles entrecroisées de l'Antonello n'ont, sans doute, rien de bien hardi comme pratique de burin; tout l'intérêt de la gravure est dans la décision de l'effet, dans la force d'un dessin vigoureusement écrit; l'œil et la bouche sont d'un rendu surprenant. Malheureusement, le cuivre un peu mou employé par l'artiste n'a

pas permis à la planche de fournir un tirage prolongé. Les meilleures épreuves sont celles du tirage courant des premières livraisons de



PORTRAIT DE «MA TANTE».

(Dessin de Gaillard, d'après son tableau du Salon de 1872.)

la *Gazette*. La gravure du Bellin est d'un travail léger, lumineux et doux qui contraste avec celui de l'Antonello.

La personnalité de Gaillard a désormais trouvé sa voie dans l'interprétation des maîtres de la forme, de ces maîtres qui mettent au-dessus de tout la probité du dessin, de ces primitifs exquis dont

personne n'avait encore su traduire la force délicate et concentrée. L'artiste va marcher de chef-d'œuvre en chef-d'œuvre.

Pendant qu'il commence pour la Chalcographie du Louvre sa grande planche de la *Vierge et l'Enfant Jésus* de Botticelli, la *Gazette* lui commande, coup sur coup, le *Gattamelata* de Donatello, la *Vierge* de Jean Bellin, l'*Œdipe* d'Ingres, l'*Homme à l'aillet* de Van Eyck, la *Vierge de la Maison d'Orléans* de Raphaël.

C'est une grande gloire pour la *Gazette* qu'une telle collaboration ; Gaillard reconnaissait très volontiers, de son côté, qu'il devait le meilleur de son talent aux encouragements que lui prodigua la Revue dirigée par Émile Galichon. Il n'y a pas de plus belle période dans la carrière de l'artiste. Le travail, dans toutes ces planches, est franc, rapide et d'une sûreté incomparable.

Pour connaître les procédés de travail du maître graveur, il faut feuilleter au Cabinet des Estampes l'œuvre superbe que la libéralité de Gaillard y a formé¹. On y surprend dans des états infiniment précieux, dont quelques-uns sont commentés par des dessins à la plume et au crayon, les évolutions de sa pensée. Au moment où nous sommes arrivés, il semble que la main de l'artiste ne connaisse point l'hésitation. L'éclosion des œuvres ne passe par aucun de ces tâtonnements, aucune de ces reprises, de ces recherches laborieuses qui caractérisent souvent les dernières productions. Prenez les états du *Gattamelata*², ce morceau superbe, où la finesse microscopique des tailles s'allie à une si puissante fermeté : le travail est conduit tout d'une haleine et de proche en proche à son degré d'achèvement définitif. C'est très curieux et très nouveau.

L'*Homme à l'aillet* a été enlevé en dix jours ! C'est à n'y pas croire, quand on songe à la prodigieuse complexité du travail. Il y a très peu de tailles entrecroisées ; elles sont presque partout parallèles et d'une ténuité impondérable. Un tel procédé manié avec une délicatesse d'outil sans précédents permet à l'artiste de joindre la plus extrême vigueur à la plus légère souplesse. Gaillard, qui se défendait d'être coloriste, a résolu le problème de rendre, par des associations de blancs, de gris et de noirs rompus, l'intensité profonde de la peinture de Van Eyck. Le résultat tient du miracle.

1. On pourra voir bientôt, à l'Exposition des œuvres de Gaillard, la série complète des états de toutes les planches. M. H. Béraldi vient d'en rédiger un catalogue excellent, dont il a bien voulu nous communiquer les épreuves.

2. Ce bronze de la collection Nieuwerkerke est une réduction originale de la grande statue équestre de Padoue.

A nos yeux, cette planche restera comme l'expression suprême du talent de Gaillard.

Cette gravure parut dans le numéro de janvier 1869 de la *Gazette des Beaux-Arts* où elle accompagnait une étude sur la collection Suermondt. Avant d'attaquer le cuivre, Gaillard avait exécuté une copie peinte dans la dimension de l'original. Il est à souhaiter que cette copie, qui appartient à la succession, soit acquise par l'administration des Beaux-Arts.

Il n'y a, en réalité, qu'un état préparatoire de l'*Homme à l'œillet*; il est des plus singuliers. Le bonnet et une partie du vêtement sont indiqués par des paquets de noir; le fond, les mains et la fourrure sont réservés en blanc; le visage est à peine esquissé d'un trait de pointe. Cette épreuve du Cabinet des Estampes est, croyons-nous, unique. Des épreuves de l'état définitif, avec la signature à la pointe sèche, dans le bas, à droite de la marge, se sont vendues jusqu'à 1,200 francs à Londres.

Une telle œuvre mérite qu'on recueille à son propos quelques souvenirs. Elle a été exécutée en peu de jours, nous venons de le dire, au milieu des ennuis d'un déménagement ¹, presque sur le coin d'une table, mais avec le feu de l'enthousiasme. Lorsque l'artiste accompagné de son plus intime et de son plus fidèle ami, M. T. de Mare, alors secrétaire des Musées, porta sa planche terminée au bureau de la *Gazette*, le cœur lui battait très fort; il n'était pas sans inquiétude, ses confrères ayant violemment critiqué ses derniers travaux. C'était à la tombée du jour; quelques intimes de la rédaction étaient réunis dans le petit bureau de la rue Vivienne, causant et se chauffant les pieds. Charles Blanc, debout près de la cheminée, regarda le premier l'épreuve présentée par Gaillard; il la discuta, la critiqua même, jugeant avec les autres personnes présentes qu'elle ne pouvait paraître ainsi dans la Revue, lorsque M. Galichon, intervenant à son tour, la prit et l'ayant examinée avec une silencieuse attention, s'écria : « Je suis au regret, messieurs, de n'être pas de votre avis. Je trouve cette planche parfaite de tous points et j'estime qu'elle sera fort goûtée ainsi. » La planche parut et obtint l'éclatant succès que l'on sait. L'artiste reçut les 500 francs qui lui étaient dus — prix fort honorable pour l'époque — et les empocha d'autant plus joyeusement, que sa bourse était à sec depuis plusieurs jours.

1. Gaillard venait de quitter la rue Taitbout et s'installait dans le modeste local de la rue de Madame, n° 74, où il est resté jusqu'à sa mort.

Cette planche de l'*Homme à l'aillet* nous suggère d'autres réflexions. Elle nous renseigne sur la manière de procéder du graveur. Elle nous montre que lorsque l'artiste voyait nettement le but à atteindre il a toujours été servi par la rapidité des moyens. Son esprit hésitait, tâtonnait parfois longuement; il a connu de cruelles et fiévreuses indécisions. Le parti à prendre dans l'interprétation le troublait au dernier point; il avait comme une terreur insurmontable de la première attaque du cuivre. Mais lorsque le plan était bien arrêté, le morceau marchait grand train et sans défaillance. Gaillard avait, d'ailleurs, comme beaucoup d'artistes, besoin d'être talonné par une échéance.

L'*OEdipe* et la *Vierge d'Orléans*, sont des réalisations d'art non moins remarquables que l'*Homme à l'aillet*. Gaillard aimait avant tout les formistes. Après Van Eyck, il lui convenait de se mesurer avec Ingres et Raphaël. On ne pouvait choisir deux œuvres plus caractéristiques de ces maîtres. Dans l'une, il a rendu la fermeté sculpturale du nu; dans l'autre, la grâce des attitudes, le délicieux sourire de la jeunesse. Dans l'une et dans l'autre, se rencontrent le même goût, la même mesure, la même sobriété d'effet.

Citons encore, sans nous y arrêter, le buste en bronze de *Dante*, de la collection Wallace (*Gazette des Beaux-Arts*, août 1872), les illustrations du *Thorwaldsen* de M. Eugène Plon et les nombreux dessins exécutés pour la *Gazette*.

La grande planche d'après Botticelli, tour à tour reprise et abandonnée, puis interrompue par la guerre, ne fut livrée à la Chalcographie qu'en 1872. C'est une des œuvres capitales de Gaillard. Les états sont nombreux et tous intéressants. La planche fut d'abord accueillie froidement au Louvre. Le succès cependant ne se fit pas attendre. Presque toutes les épreuves du premier tirage furent achetées par l'Angleterre.

L'année 1872 marque une date dans la carrière de l'artiste. Il remporte au Salon son premier succès comme peintre. On se souvient de cet étonnant portrait de femme âgée, le portrait de sa tante, qui lui valut une deuxième médaille. L'accent qu'il avait mis dans cette figure, dont le dessin est d'une acuité extraordinaire, le plaçait d'un coup à côté des grands portraitistes du xv^e siècle. Ce n'était là pourtant, à bien prendre, qu'une œuvre de graveur. L'exécution est sèche et monochrome. Gaillard, malgré ses prétentions à la peinture, malgré le temps qu'il y a perdu au détriment de son art de graveur, Gaillard n'était pas un peintre au sens exact du mot. Les seules

productions qui soient vraiment dignes de lui sont des portraits. Toutes ses compositions peintes, comme le *Christ mort*, le *Saint Sébastien*, qu'il a gravé lui-même, et la *Vierge au Lys*, pastiche élégant de la



LA PETITE CÉCILE.

(Fac-similé d'une étude à l'eau-forte, par F. Gaillard.)

Renaissance, témoignent de son manque de sens imaginatif. Mais avec le portrait de l'*Homme à la casquette*, exposé en 1867, avec le portrait de sa tante, avec ceux de *M^{or} de Ségur*, de *Rochaüd-Dadhah* ou de l'*Abbé Debaize*, et avec quelques crayons, comme celui du *Père Didon* et du *Prince Bibesco*, Gaillard tiendra toujours une place éminente dans n'importe quel musée.

Le succès de *l'Homme à l'œillet* avait été pour lui un trait de lumière. Van Eyck lui avait appris à creuser, jusqu'en ses moindres rides, une physionomie humaine; il lui avait donné le goût du dessin analytique, de la forme patiemment étudiée, du détail expressif. Entre cette œuvre du grand Flamand et les portraits peints ou gravés du maître français, le rapport est direct, visible.

A partir de 1872, soit qu'il manie la pointe ou qu'il manie le pinceau, Gaillard est dominé par la préoccupation du portrait.

Il va entreprendre non plus d'après les anciens, mais d'après la nature même, une série d'œuvres originales qui marquent une intéressante transformation de sa manière. Après un voyage qu'il fait à Naples, en compagnie de M. de Bammerville, les idées mystiques et religieuses l'envahissent et le dominent peu à peu. Il rêve de représenter dans des images types : le Roi, le Pape, le Moine et le Soldat. Il débute dans la série par le *Portrait du comte de Chambord*; le *Portrait de Pie IX* suit à une année d'intervalle. Notre admiration pour le talent de Gaillard nous permet d'exprimer sans réticences notre opinion sur ces deux morceaux. Ils nous apparaissent comme une erreur de jugement. Paralysé par l'importance de ses modèles, détourné de sa voie naturelle par la préoccupation de faire une œuvre commerciale, ou du moins une œuvre pouvant plaire au plus grand nombre, il essaye de ressusciter le style de nos maîtres du xvii^e siècle. Il affuble ses personnages de cadres de pierre, façon Louis XIV; il les emprisonne et les éteint dans de grandes surfaces d'un travail monotone. Le résultat de tout cet effort n'aboutit qu'à une production d'un caractère hybride. Le graveur du xix^e siècle est battu haut la main par ses confrères du xvii^e. Il ne faudrait pas essayer de mettre à côté de ces deux portraits du comte de Chambord et de Pie IX quelque belle gravure de Nanteuil ou de Morin; la comparaison serait écrasante.

Avec le *Dom Guéranger*, Gaillard prend une revanche éclatante. Il revient à son instinct naturel d'artiste : au culte de la vie. Il a dit adieu aux cadres en trompe-l'œil, aux arrangements pompeux. S'il en ajoute un à son *Léon XIII*, c'est d'une façon discrète et comme à regret.

Dom Guéranger, c'est le Moine. L'abbé de Solesmes se montre à nous austère, énergique, ardent, autoritaire. On ne saurait exprimer, avec plus de résolution, la force, l'individualité d'un caractère. Les yeux ont un éclat prodigieux; ils vous fixent, vous pénètrent, vous obsèdent.

Nous ne recommencerons pas l'analyse que nous avons faite ici

même de cette œuvre étonnante; c'est dans l'étude des états successifs qu'il faut en surprendre la genèse. Nous n'aurions rien non plus



LA VIERGE AU LYS, PAR F. GAILLARD.

(Fac-similé d'un croquis pour le tableau.)

à ajouter à ce que nous avons dit du *Portrait de M^{re} Pie*. M. de Chennevières a, de son côté, parlé en termes excellents du *Portrait de*

Léon XIII. Nous indiquerons cependant, à propos de cette dernière planche, nos préférences pour l'état inachevé, paru dans la *Gazette des Beaux-Arts*. Nous croyons que notre sentiment est partagé par tous les amateurs. Dans ce premier état, le travail, qui n'est qu'un souffle, atteint sans effort au maximum d'intensité. C'est sublime d'expression, de caractère et de ressemblance. Dans le dernier état, la figure a été entièrement remaniée et couverte de travaux qui en altèrent gravement la simplicité.

Le portrait de Léon XIII a remplacé celui de Louis Veuillot qui n'a été qu'ébauché et qui, dans la pensée de l'artiste, devait compléter la tétralogie mystique du Roi, du Pape, du Moine et du Soldat.

La série des portraits se termine par le *Père Hubin* et la *Sœur Rosalie*. Cette dernière planche est considérée comme une des œuvres les plus personnelles de Gaillard. Un visage pâle et doux qu'enveloppent les reflets d'une large cornette blanche, une sorte de clarté aérienne qui noie les lignes comme une fumée d'encens, une insondable expression de détachement terrestre rendue par les moyens les plus immatériels : telles sont les images qu'évoque dans le souvenir cette planche extraordinaire.

Les portraits, peints ou gravés, ont dominé les dernières années de l'artiste, mais ils n'ont pas absorbé tous ses instants.

Cinq planches importantes complètent les interprétations des grands maîtres de l'art.

En 1875, à l'occasion du centenaire de Michel-Ange, la *Gazette des Beaux-Arts* commande une planche à Gaillard, le laissant libre de son choix. C'est à la figure du *Crépuscule* que celui-ci s'attache. La tâche était redoutable ; il s'en est acquitté avec un bonheur singulier. A un tel art il fallait un tel traducteur. Il est impossible de mettre plus de grandeur et de force dans un plus petit espace. La vie profonde, le sentiment passionné, le mouvement dramatique qui animent cette puissante figure ont été rendus d'une manière admirable. On voit dans la succession des états comment le graveur, traitant sa planche à la façon d'une maquette de cire, est arrivé peu à peu, et avec une sûreté pleine d'audace, à modeler cette poitrine qui respire, tout ce grand corps qui frémit.

La *Tête de cire*, de Lille, paraît dans le même recueil en 1878. Quel contraste ! Ici tout est grâce, tout est charme, tout est sourire et rêveuse mélancolie. Délicieux chef-d'œuvre qui échappe à la description ! L'histoire de cette petite planche est curieuse. Gaillard hésitait depuis longtemps à l'entreprendre. Pourtant il se décide,



PORTRAIT DE FERDINAND GAILLARD.

(Dessin de M. T. de Maro.)

comme à contre-cœur, et apporte bientôt au journal un essai indigne de lui. Il n'avait ni saisi, ni senti la troublante énigme. Il efface son cuivre, se remet à la besogne, plein d'hésitations. Tout d'un coup, il voit la figure sous un autre angle, sous un jour plus vrai, il comprend, s'enthousiasme : quelques jours après la planche était terminée, et c'est, assurément, l'une de ses productions les plus parfaites.

En 1876, il grave, pour le journal *l'Art*, son tableau de *Saint Sébastien*, dont il fait un morceau d'une délicatesse précieuse, mais de signification moins décisive que ses portraits.

Il exécute, enfin, deux grandes planches pour la Société française de gravure et la Chalcographie : les *Pèlerins d'Emmaüs*, de Rembrandt, et le *Saint Georges*, de Raphaël. Nous nous sentons mal à l'aise pour parler de ces œuvres, qui sont les dernières. L'esprit de l'artiste n'a plus la même lucidité ; la main semble parfois fatiguée ; l'œil n'a plus la même fraîcheur d'impression. Il y a encore dans ces deux morceaux des mérites d'un ordre supérieur ; il y a, notamment, dans le Rembrandt, l'ambition généreuse de résoudre le plus difficile problème qui se soit jamais offert aux méditations d'un buriniste ; il y a des hardiesses heureuses, des détails où jaillit l'éclair ; mais l'œuvre dans son ensemble, ainsi qu'en témoignent ses états trop nombreux, est péniblement menée. Si l'âme de Rembrandt s'y retrouve, si sa pensée intime y resplendit dans quelques figures, sa lumière, cette lumière surnaturelle qui illumine et baigne tout le tableau, en est absente.

N'ayons garde aussi d'omettre une petite planche charmante, le *Saint François d'Assise*, d'après Fra Angelico, que l'artiste grava pour servir de frontispice au bel ouvrage édité par la librairie Plon et qui parut également dans la livraison de janvier 1885 de la *Gazette des Beaux-Arts*. C'est une œuvre de foi, que l'âme religieuse de Gaillard préférerait à beaucoup d'autres. Il avait un culte tendre pour l'exquise et mystique figure de ce François d'Assise, ami des fleurs et des oiseaux. Il s'était fait recevoir du tiers-ordre des Franciscains ; à ses derniers moments il manifesta la volonté d'être enseveli dans sa robe de moine.

Lorsque la mort est venue le surprendre, Gaillard était occupé à graver, pour l'État, la *Joconde* de Léonard. Qu'aurait été cette œuvre-testament, cette œuvre que depuis vingt ans il rêvait d'accomplir ? Nul ne le sait, et nul ne le pourrait dire. La planche n'est qu'une ébauche, magnifique sans doute, du vêtement, de la poitrine et d'une partie du visage ; les mains, les mains divines de

Léonard, ne sont pas même esquissées. Bien moins encore pourrait-on parler de l'immense gravure de la *Cène* (1^m,50 de large sur 0^m,75 de haut) dont le fond d'architecture est seul indiqué par un travail de tailles rectilignes.

Tous les amis des arts regretteront que ces planches n'aient pu être terminées; mais nous croyons, pour notre part, qu'elles ne pouvaient plus rien ajouter à la gloire du maître que nous venons de perdre et qui restera l'un des artistes les plus originaux de notre temps et l'un des premiers graveurs de la France.

LOUIS GONSE.



LES
DIAMANTS DE LA COURONNE

LE SANCY ET LE MIROIR DE PORTUGAL

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE ¹.)



Le *Sancy* était monté sur un simple cercle d'or, qui ne pesait pas deux grammes, le poids de la pierre et de sa monture ne s'élevait qu'à 59 karats et demi.

Le *Miroir de Portugal* qui apparaît pour la première fois était une table de diamant, de 30 karats, montée dans un chaton d'or, émaillé, avec des fleurs tout autour. La parure entière pesait 92 karats.

Jusqu'à présent il avait été admis, sur l'autorité de Froude, que cette pierre, comme l'indique son nom, avait fait partie du trésor de la couronne de Portugal. C'est cette version qui avait été adoptée par M. Forneron dans son livre sur *Philippe II*. Tous les faits venaient corroborer cette théorie et nous l'avions admise, lorsque M. Ignacio de Vilhena Barbosa, membre de l'Académie des sciences de Lisbonne, voulut bien nous faire parvenir des documents qui nous ont fait changer de sentiment. Nous avons cru devoir cependant reproduire les deux opinions, en commençant par celle de Froude. Antoine de Crato, était fils naturel de l'Infant don Luis. Après la mort du cardinal-roi Henrique, il se fit proclamer roi (1580), mais il eut à lutter contre Philippe II, roi d'Espagne, qui, ne reconnaissant pas les droits du prétendant, envoya contre lui le duc d'Albe; ce général défit Antoine sous les murs de Lisbonne, le chassa du pays et annexa le Portugal à l'Espagne.

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2^e période, t. XXXV, p. 54.

Antoine de Crato vaincu, fugitif et dépossédé, n'avait plus d'autre ressource, pour combattre les prétentions de son rival, que les diamants de la *Couronne de Portugal* qu'il avait emportés. Arrivé à Londres en 1581, il s'efforça d'intéresser à sa cause la reine Élisabeth. Celle-ci, avec sa perfidie ordinaire, promit tout ce qu'on voulut, elle demanda, en échange des secours qu'elle allait procurer, la cassette d'Antoine de Crato, qui s'empressa de donner satisfaction à sa protectrice; mais aussitôt que la reine fut en possession des bijoux portugais, elle arrêta tous les préparatifs commencés et empêcha même ses sujets de fournir des subsides. Antoine, découragé, dut, un an après, se retirer en France.

Lorsque Sancy put se mettre en rapport avec Antoine, — ce qui n'est pas démontré, — le prétendant ne pouvait lui livrer aucun diamant, puisqu'il avait laissé ceux qu'il possédait en Angleterre. Si deux dépêches de Tassis, ambassadeur d'Espagne à Paris ¹, parlent d'un diamant qui fut engagé par Antoine, pour une somme considérable, on peut dire qu'il s'agissait d'une pierre, donnée à Leicester afin de gagner par ce moyen les bonnes grâces d'Élisabeth.

Les partisans de la théorie de Froude peuvent invoquer un jugement, rendu, en 1583, contre don Antonio : par cette sentence, le prétendant était condamné à mort, pour avoir notamment enlevé les diamants de la couronne de Portugal ². Mais nous verrons que cette preuve est moins sérieuse qu'elle le paraît.

Don Antonio avait également remis à Alvaro Mendès (financier juif portugais, qui opérait tantôt pour le compte de Philippe II, tantôt pour celui du prétendant) des diamants estimés plus de 200,000 écus; parmi ceux-ci, il s'en trouvait un « d'une grande valeur », sur lequel Mendès avait personnellement prêté 20,000 écus. Les diamants de don Antonio ne sont nulle part assez clairement désignés pour qu'il soit possible d'en constater l'identité soit avec le *Sancy*, soit même avec le *Miroir de Portugal*. On ne saurait donc attribuer au *Sancy* une origine portugaise, puisque, malgré de nombreuses recherches à Paris et à Londres, il a été impossible de

1. Dépêches des 25 et 31 janvier 1582 (*A. N. Archives de Simon Caffé*, K. 1560, nos 7 et 8).

2. Le jugement du 9 juillet 1583 porte que don Antonio est condamné à mort pour avoir pris de force les objets précieux de certaines confréries, notamment de celle de Saint-Antoine, de Lisbonne, une grande partie de l'argent déposé dans certaines églises et dans plusieurs monastères de la même ville, plus les objets précieux, les pièces riches, les bijoux *et autres pierreries du Trésor*, qui appartenaient audit seigneur, le roi d'Espagne et de Portugal.

retrouver la trace d'aucun document authentique, établissant cette origine. Le nom de *Portugal*, attribué au *Miroir*, permettrait de supposer que ce diamant du Trésor d'Angleterre, avait pu y entrer de la façon subtile signalée par Froude. Quant au *Sancy*, comme nous l'avons déjà dit en combattant l'opinion qui en fait remonter l'origine à Charles le Téméraire, on n'aurait pas manqué comme au *Miroir* de lui conserver un nom qui aurait été la preuve de son origine historique.

Nous avons alors fait appel à M. de Vilhena Barbosa et voici l'opinion qu'il a émise, après des recherches effectuées avec une complaisance dont nous le remercions ici.

Don Antonio n'aurait point enlevé les diamants de la couronne de Portugal, bien qu'en 1583 il eût été condamné à mort, sur l'ordre de Philippe II, à raison de cette prétendue soustraction.

Le trésorier de la maison royale et les gouverneurs du royaume avaient eu le temps de mettre ces bijoux en lieu sûr, avant l'arrivée d'Antonio à Lisbonne : ces personnages étaient dévoués à la cause de Philippe II. Le roi, qui ne leur aurait jamais pardonné d'avoir fourni à son rival le moyen de faire valoir ses droits au trône de Portugal, les combla au contraire d'honneurs et de dignités : on peut en conclure que ce monarque n'eut point à leur reprocher d'avoir laissé enlever le trésor, confié à leur vigilance. Il est permis, au contraire, de soupçonner de complaisance envers Philippe II les membres du tribunal, qui avaient condamné Antonio, sans l'entendre.

Enfin, comme dernier argument, on peut citer ce fait significatif : la maison royale de Portugal possède encore de nombreuses pièces de vaisselle d'or et d'argent, des vases ornés de pierres précieuses, d'une époque antérieure à Antoine de Crato. Comment supposer que le trésorier de la maison royale et les gouverneurs auraient seulement pris soin de cacher la vaisselle et les vases précieux, en oubliant les diamants, plus faciles à dissimuler? Nous concluons donc, avec M. de Vilhena Barbosa, qu'Antoine de Crato n'a point emporté les diamants de la couronne de Portugal. Si, comme il est probable, le *Miroir* provient de ce pays, il a dû faire partie des bijoux qu'Antoine de Crato avait enlevés des églises et des couvents. Son origine est donc inconnue; mais en 1660, au mariage de Louis XIV avec Anne d'Autriche, le roi d'Espagne Philippe IV portait un diamant que M^{lle} de Montpensier, dans ses *Mémoires*, appelle le *Miroir de Portugal*¹. Aujourd'hui, nul ne sait

1. *Mémoires de M^{lle} de Montpensier*, édition Chéruel. Paris, Charpentier, page 459.

ce qu'est devenu ce second *Miroir de Portugal* porté par Philippe IV. Quant au premier *Miroir de Portugal*, entré dans le trésor de la couronne, avec la dénomination qu'Henriette-Marie lui avait attribuée dans les contrats de vente, il y demeura jusqu'en 1792.

Il entra, avec tous les autres diamants d'Antonio, dans la collection la plus riche qui existât alors : Élisabeth avait pour les bijoux un goût qui allait jusqu'à la passion.

Elle aimait à se couvrir de pierres précieuses : il lui était facile de satisfaire ce goût, puisqu'elle avait à sa disposition, outre les bijoux de la couronne d'Angleterre et les diamants de la couronne de Portugal, ceux de Marie Stuart et tous les bijoux engagés entre ses mains soit par les États-Unis de Hollande, soit par les protestants français ¹.

Le *Miroir de Portugal* passa naturellement des mains d'Élisabeth en celles de Jacques I^{er} et ce fut dans le trésor de ce prince, en 1603, que le *Sancy* vint le rejoindre ².

A partir du moment où le duc d'Épernon les prend en nantissement, les deux pierres sont destinées à ne plus se quitter jusqu'en 1792. Nous les verrons passer dans le trésor du cardinal de Mazarin ; celui-ci les légua à Louis XIV. Elles figureront à la tête de ces 18 mazarins, dont personne jusqu'ici n'avait connu l'histoire.

Toutes deux seront volées en 1792, et demeureront séparées.

Le *Sancy* existe encore, loin de France ; quant au *Miroir de Portugal*, il demeure complètement ignoré. Peut-être est-il dans le trésor de la couronne, peut-être son possesseur actuel apprendra-t-il par ces lignes sa valeur historique.

On voit que le *Sancy* avait sans cesse été confondu avec le *Miroir de Portugal*.

Il nous faut revenir en arrière. Nous avons vu le duc d'Épernon, par l'acte du 18 mai 1654, devenir propriétaire de ces deux diamants ; mais à côté de cette vente, il existait une contre-lettre reconnaissant que la vente n'était que fictive et qu'elle avait seulement pour but d'assurer le remboursement des 360,000 livres dues par la reine à Bernard de La Valette. En effet, par un nouvel acte ³, la reine, tant

1. Ces bijoux provenaient des maisons de Navarre et de Condé ; ils avaient été portés à Élisabeth en 1569.

2. L'inventaire de Jacques I^{er}, fait en 1603, que nous avons déjà cité, décrit ainsi ce diamant, sous le n° 40 :

« Item, une fleur avec une grande table de diamant, serti en or, appelée le *Miroir*. »

3. Passé devant Mes de Beauvais et Lefouyn, notaires à Paris, le 19 mai 1657.

en son nom que comme *procuratrice* de son fils Charles II¹, reconnaissait devoir à messire Barthélemy Hervart, intendant des finances, la somme de 360,000 livres tournois. Dans le même acte, la reine déclarait que ces 360,000 livres étaient destinées à rembourser semblable somme par elle due au duc d'Épernon en vertu des actes de 1646, de 1647 et de 1654 et à obtenir le retrait des deux grands diamants, qu'elle lui avait donnés en nantissement. Henriette-Marie promettait en outre de remettre en gage ces mêmes diamants à Hervart et de subroger ce dernier dans tous les droits du duc d'Épernon.

Aux termes d'un autre acte², Hervart déclarait « qu'encores qu'il ayt accepté l'obligacion faicte aujourd'huy à son proffict par la royne, la vérité est qu'il n'a et ne prétend aucune chose tant en ladicte somme de 360,000 livres qu'en la vente qui sera faite de deux grands diamants, le tout estant et appartenant à monseigneur l'éminentissime Julles cardinal Mazarini et des deniers duquel, qu'il luy avait fait remettre par messire Jean-Baptiste Colbert, intendant général de ses maisons et affaires. » En conséquence, Hervart transportait à Mazarin tous ses droits. Mais comme l'affaire était passablement embrouillée, il avait fallu multiplier les actes. Aussi le même jour³, la reine promettait de vendre à Hervart les deux diamants moyennant 360,000 livres. Le 25 du même mois, cette promesse était réalisée et Hervart cédait à Mazarin tous les droits résultant de cette vente.

Mazarin avait une collection superbe d'objets d'art et de bijoux : la plus grande partie provenait de Charles I^{er}, car Cromwell, une fois au pouvoir, avait ordonné la vente de toutes les collections de ce prince. Le cardinal s'amusait souvent, comme les amateurs de pierres, à prendre celles de sa collection et à les agiter pour les faire miroiter et en admirer les feux.

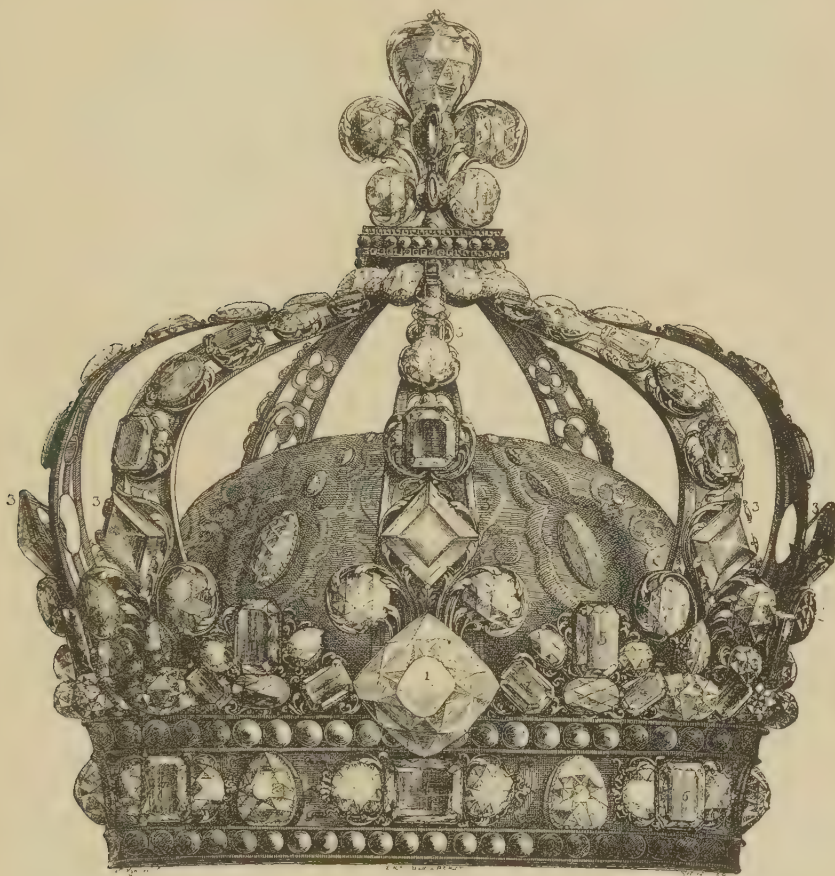
On sait qu'il était devenu propriétaire de l'hôtel du président Tubœuf (aujourd'hui la Bibliothèque nationale) : selon quelques-uns, celui-ci le lui aurait vendu, moyennant une somme insignifiante ; selon d'autres, il l'aurait galamment perdu, en jouant avec Mazarin, afin de s'assurer ses bonnes grâces. Lors de l'exil du ministre, le président Tubœuf, toujours désireux de lui être agréable, aurait déclaré au Parlement, qui mettait en vente les biens du cardinal, qu'il était créancier de 680,000 livres sur cet hôtel.

1. Acte passé devant M^e Bouwens, notaire à Bruxelles, le 25 mai 1654.

2. Passé devant les mêmes notaires, le 19 mai 1657.

3. 19 mai 1657, par contrat passé toujours devant Beauvais et Lefouyn.

On voit que le cardinal n'avait pas à se plaindre des procédés du président : celui-ci du reste n'était ni moins avare ni moins âpre au gain que son illustre obligé. Un soir, Tubœuf était assis à côté de Mazarin, qui contemplait les pierreries les plus diverses, entassées



LA COURONNE DE LOUIS XV, EXÉCUTÉE PAR RONDÉ ET DUFLOS,

AVEC LE RÉGENT AU MILIEU ET LE SANCY AU SOMMET.

(Musée du Louvre.)

dans sa cassette. Tout à coup, le cardinal, relevant la tête et prenant les pierres à pleines mains, dit en regardant le président :

— Je donne à madame la présidente...

Tubœuf, à la fois anxieux et joyeux, tendit la main.

Mazarin répéta plusieurs fois, en secouant les bijoux :

— Je donne à madame la présidente...

Enfin, se décidant, il ajouta :

— Je donne à madame la présidente... le bonsoir ¹.

À ses derniers moments, le cardinal institua le roi son légataire universel. Louis XIV refusa. Alors, Mazarin disposa de ses biens en faveur de sa famille ²; il fit un testament dont nous extrayons le passage suivant :

« Son Éminence ayant réussi au dessein qu'elle a faict de mettre ensemble dix huict grands diamants des plus beaux, qui soient dans l'Europe, mondict seigneur les donne et lègue à la couronne, Sa Majesté l'ayant approuvé et qu'ils soient appelés LES DIX HUICT MAZARINS ³. »

Le premier des Mazarins était le *Sancy* et le troisième le *Miroir de Portugal* ⁴. Tant que le *Sancy* était resté entre les mains du cardinal, sa monture n'avait point été changée, car, lorsque le cavalier Bernin vint à Paris (en 1665), Colbert lui montra toutes les pièces du trésor de la couronne, entre autres le *Sancy* et le *Miroir de Portugal* ⁵.

Le premier de ces diamants « n'estoit tenu que d'un filet d'or qui l'entouroit en toute sa longueur ». C'était la même monture, qu'il avait en 1647, lorsqu'Henriette-Marie le vendit au duc d'Épernon.

En 1683, le *Sancy* et six autres grands diamants (probablement des *Mazarins*) étaient conservés dans la cassette du roi, pour être montés en agrafes de chapeau et renfermés dans « un estuy de cha-grin noir ⁶ ». Dans l'inventaire des diamants de la couronne, rédigé le 10 septembre 1691, par Louis Alvarez et Pierre Montarcy, joailliers du roi, il est ainsi décrit au n° 1 du chapitre I^{er} :

« Vu très grand diamant fort épais, appelé le *Sancy*, donné à la couronne par feu M. le cardinal Mazarin ; taillé à facettes des deux côtés de forme pendeloque, de fort belle eau, blanche et vive, net et parfait, pesant 53 k. 3/4, lequel, n'ayant pas son pareil, est d'un prix inestimable et qui, pour suivre la forme de l'inventaire, a été estimé la somme de 600,000 livres. »

Le *Miroir de Portugal* figure sous le n° 4 du chapitre II où il prend rang, comme troisième Mazarin. Il est ainsi décrit :

1. Mémoires de Brienne.

2. Par acte passé devant M^{es} de Beauvais et Lefouyn, notaires à Paris, le 3 mars 1661.

3. N.B., MM., Colbert, mélanges, 74.

4. Inventaire du 9 juillet 1661 et du 10 septembre 1661.

5. Journal du cavalier Bernin, publié par Ludovic Lalanne.

6. Compte des pierreries de la couronne de 1683 à 1684. (BN. MM. Clerambault 499, f° 423.)

« Un grand diamant, appelé le *Miroir de Portugal*, donné à la couronne par feu M. le cardinal Mazarin, taillé en forme de table carrée, un peu longuet, qui a fort peu de fonds, haut de biseau qui manque de pierre en trois coins, à l'un desquels il y a une petite glace et un éclat au-dessus et au bout une égrisure, au surplus net et de belle eau, pezant 55 k. 3/8, estimé 150,000 livres. »

« Les personnes de qualité ne gardent les pierreries jamais deux ou trois ans, sans les faire changer de figure. »

C'est ainsi que le *Mercur*¹ pose en axiome les habitudes de la cour de Louis XIV, habitudes qui se continuèrent durant le XVIII^e siècle : à chaque fête, à chaque cérémonie nos deux pierres changeaient de monture, les journaux du temps et les inventaires sont loin de nous indiquer toutes leurs transformations. Nous ne parlerons donc ici que de celles que nous aurons retrouvées.

Une première modification eut lieu en 1713, lors du mariage de la duchesse de Berry. Cette princesse portait le jour de ses noces pour plus de 18 millions de livres de diamants de la couronne².

En 1721, le jeune roi recevant l'ambassadeur de Turquie, « portait à son chapeau une agraffe de gros diamans, parmy lesquels brilloit celui qu'on nomme le *Cancy*³ (*sic*) ».

En 1722, aux bals que le Régent donna les 12 et 14 mars, Louis XV portait également le *Sancy* à son chapeau; « de même qu'au *Te Deum* célébré en actions de grâces pour l'heureuse alliance entre l'Espagne et la France. Au dire du *Mercur*, le *Sancy*, qui est un diamant de 1,800,000 livres, venait d'être effacé par le fameux diamant que Philippe d'Orléans avait acheté et auquel l'histoire a conservé le nom de *Régent*⁴. » Au sacre de Louis XV, le *Sancy* surmontait la couronne que Rondé avait fait exécuter, dans ses ateliers, par Duflos, le plus habile de ses ouvriers⁵. Lorsque la reine fit son entrée à Paris, le 4 octobre 1728, elle portait ce diamant dans les cheveux. Dufort, comte de Cheverny, raconte que Madame Infante, fille aînée de Louis XV⁶, parut un jour dans le cabinet de son père « avec une robe ornée de tous les diamants de

1. Tome III, page 294.

2. *Mercur de France*, année 1713, juillet, page 73.

3. *Mercur de France*, année 1721, mars, page 137.

4. *Mercur de France*, année 1722, mars, page 148.

5. Poujet, *Traité des pierres précieuses*, préface, page vi; et *Mercur de France*, année 1722, novembre, pages 145 et suivantes.

6. Arch., nouvel inventaire de 1774.

la couronne : le *Pitt*, le *Sancy*, le *Régent* ¹ ». En 1739 ², à un bal donné à Versailles, de même qu'au mariage d'Élisabeth de France, la reine Marie Leczinska portait un collier avec le *Sancy* en pendeloque. Lorsque Marie-Antoinette devint reine de France, elle le porta en diverses parures et sans monture, pour pouvoir en changer plus facilement ³.

Le *Miroir de Portugal* fut compris dans le travail de taille, accompli avant l'inventaire de 1774, car son poids n'y figure plus que pour 21 k. au lieu de 25 k. 3/8 ⁴.

Avec la Révolution, les diamants de la couronne sont dispersés : ce qu'une assemblée a voté, une bande de brigands se charge de l'exécuter, à main armée, au centre de Paris, pendant huit jours consécutifs ⁵. Le *Sancy* et le *Miroir de Portugal* sont volés : le premier se retrouve, en 1809, en Espagne, pour passer depuis dans la famille Demidoff et rester, depuis 1867 jusqu'à ce jour, à la disposition des acquéreurs. Le *Miroir de Portugal* disparaît complètement et aujourd'hui les membres de la Commission des diamants de la couronne semblent ignorer jusqu'à son nom.

Ce n'est pas à nous qu'il appartient de rechercher si le *Miroir de Portugal* est encore dans le Trésor de la couronne et si l'État est en droit et en pouvoir de se faire restituer les objets qui lui ont été volés.

Puissent ces lignes, au moment où les diamants de la couronne vont être dispersés par une vente, comme ils l'ont été par un vol à la fin du siècle dernier, aider la postérité à se souvenir d'une collection célèbre que la monarchie avait laissée à la France.

1. Mémoires de Dufort, comte de Cheverny, introducteur des ambassadeurs sous Louis XV, page 238.

2. Dufort semble ignorer que le *Pitt* et le *Régent* ne faisaient qu'un seul et même diamant.

3. *Mercur de France*, 1739, février, page 383.

4. Voir le même inventaire. En 1788, le *Sancy* et le *Miroir de Portugal* faisaient partie de l'article 48, « concernant les diamants, brillants, roses et demi-brillants de la couronne, employés dans les parures de la reine ». Mais l'inventaire en question, comme celui de 1791, ne nous donne aucune indication sur l'emploi de ces brillants, qui avaient dû être d'ailleurs souvent modifiés.

5. Voir le travail si remarquable et si intéressant que notre ami M. Édouard Drumont a publié, dans la *Revue de la Révolution*, sur le vol de 1792.

EXPOSITION
DE
TABLEAUX DE MAITRES ANCIENS
AU PROFIT DES INONDÉS DU MIDI



Par un certain nombre d'œuvres exquises ou fortes qu'elle contenait, l'Exposition ouverte à l'École des Beaux-Arts, a conquis le suffrage de tous les amateurs. Peut-être n'a-t-elle pas pleinement satisfait la curiosité du public, curiosité fort dispersée depuis quelque temps et qui ne sait plus où se fixer. Cela est regrettable. Il y avait là plus qu'un régal pour les yeux; des exemples utiles à

méditer et l'occasion de rapprochements instructifs. Quel qu'ait été le résultat pratique, il faut rendre hommage à la charitable obligeance des collectionneurs qui ont bien voulu se séparer pour quelques semaines de ces amis de tous les jours. La critique y a trouvé son compte. C'est toujours une bonne fortune pour ceux qui s'intéressent à l'histoire de l'art, de voir ou de revoir ainsi confrontées des œuvres d'écoles diverses. Il est rare qu'en pareille occurrence, quelques

problèmes ne soient posés à nouveau, quelques procès revisés. Forcés de faire un choix parmi tant d'objets qui réclament l'attention, il nous faut naturellement insister sur les œuvres qui appellent la discussion.

L'École italienne figure seulement pour mémoire. Deux anges candides de Fra Angelico rappellent la pure aurore du xv^e siècle; quelques fins Guardi, un Longhi d'un amusant caprice, deux fantaisies élégantes et grêles de Tiepolo, nous apportent la grâce efféminée de l'École vénitienne à son déclin. Il est vrai que Raphaël apparaît ici avec l'autorité de son nom; mais il est permis de douter de sa présence réelle. Bien que provenant de la collection du roi Charles I^{er} d'Angleterre, le portrait du marquis Federico de Mantoue n'affirme pas très haut son authenticité, du moins dans l'état où le tableau se montre aujourd'hui. Qu'il ait pour base une œuvre du maître cela n'est pas contestable. La simplicité hardie de l'expression en fait foi. Mais comment expliquer ces lourdeurs d'imagerie consciencieuse, cette exécution pénible et fatiguée? A quelles finesses reconnaître la main ou l'œil d'un grand peintre?

L'École flamande primitive couvre presque un panneau. On admire la naïveté savante de ces vieux maîtres et l'intimité du sentiment qui divinise les traits humains de leurs Vierges. Dans le triptyque du Calvaire, la gesticulation violente et les attitudes forcées montrent encore la volonté de l'artiste en lutte avec l'inexpérience de l'exécutant : mais déjà la *Madeleine en pleurs* de Matsys, figure exquise aux yeux obliques, aux lèvres douloureuses, annonce l'approche d'un art qui saura rendre la passion dans ses plus délicates nuances.

Le *Portrait du duc d'Albe* par Antonis Moor, est l'expression absolue d'un caractère. Le souvenir se reporte nécessairement au tableau de Bruxelles défini par Fromentin de telle façon qu'il n'y faut pas revenir. L'arrangement est à peu près identique. Ici, comme dans le Musée flamand, le duc est vu de face, la tête tournée de trois quarts vers la droite, tout armé, la toison d'or au cou, un crucifix sur la poitrine, l'écharpe rouge en sautoir; il tient de la droite le bâton de commandement; le bras gauche d'un geste anguleux vient poser son gantelet de fer sur le coin d'une table. Même expression de volonté dure, même regard impérieux et noir, même figure longue aux plans accusés. Mais à Bruxelles, la barbe, également rare sur les joues, grisonne ainsi que les cheveux. Ici les cheveux sont noirs légèrement teints de roux, la barbe noire aussi et mêlée de quelques fils d'argent. En revanche, l'exécution diffère sensiblement. Au lieu

de la précision sèche qui donne au tableau de Bruxelles un extraordinaire accent de véracité, la facture est plus souple et plus fondue; de là une impression non moins puissante et plus mystérieuse. La figure, d'un relief moins extérieur, plus sombre et plus enveloppée, atteste aussi fortement une vision personnelle et attentive. Si les surfaces sont quelque peu émoussées, si le tableau a souffert, on n'y reconnaît pas moins la main d'un maître; la tête vivante, l'expression concentrée sont absolument dignes d'Antoine Moor. Quelle que soit la parenté des deux œuvres, il ne peut être question de copie, ni d'à peu près, ni de réminiscences. C'est bien le même personnage, grand homme de guerre et politique implacable, reproduit à quelques années de distance, et, dans les deux cas, avec la vérité la plus convaincante. Si l'on pouvait en douter, il suffirait d'observer que l'œuvre garde hautement son rang en très noble compagnie. Ni Rubens ni Van Dyck ne l'inquiètent dans sa ferme tenue.

Tableaux d'apparat, les portraits de *Pierre van Hecke* et de *Claire Fourment* n'en trahissent pas moins la plus affectueuse observation de la nature. Ne leur demandez pas le caractère unique et intime que les grands intuitifs ou les analystes obstinés impriment à la physiologie humaine, mais le naturel parfait, la beauté de la matière, la chaleur et la richesse du coloris. Rubens n'est pas là tout entier. Plus grand quand il imagine, ses esquisses nous émeuvent comme les confidences d'un prodigue génie. Celle du *Triomphe de Trajan*, plus encore celle d'un admirable tableau de la galerie Pitti, *Mars partant pour la guerre*, disent clairement quelle éloquence passionnée jaillit de son pinceau dès que le sujet le porte et l'inspire.

Dans le beau *Portrait de la duchesse de Buckingham*, Van Dyck a peut-être mêlé quelque froideur à ses élégances familières. Faut-il attribuer à la volonté du modèle, à des intentions trop soulignées, au geste de la main qui présente un médaillon, la solennité apprêtée de la figure principale. Du moins, ce maître persuasif entre tous, retrouve la noblesse aisée de son style pour exprimer la grâce ingénue de l'enfance : une fillette aux cheveux roux, pâle, mince, affinée et précoce, est peinte d'une infinie délicatesse de touche et comme éclore à fleur de toile. Et quelle ardeur de coloris, quelle énergique précision de geste dans l'esquisse d'un *Joueur de flûte*, vigoureuse comme une préparation de maître espagnol.

Hals, le plus flamand des Hollandais, goguenarde en un pareil sujet. Il l'a fait parfois avec plus d'humour et d'une touche plus alerte. D'ailleurs, ce peintre adroit et spirituel entre tous est ici

mieux représenté par trois portraits sérieux, sévères même et dont l'un est presque revêché. Le *Pasteur Michel Midelhofen* de l'église réformée d'Amsterdam se prêtait mal à des gaietés de pinceau, si j'en crois cette mine austère et bilieuse, ce front rugueux et le geste démonstratif, si nettement fixé par le peintre, dont il appuie quelque commentaire des Livres Saints. Ni badinages, ni agréments : l'exécution est posée, froide et attentive comme le modèle : elle cherche avant tout l'évidence de la vérité, la sincérité absolue du caractère ; et ce portrait d'où le charme est absent nous attache par l'intensité de l'expression.

Non moins précis, non moins sage et respectueux d'intentions, le *Portrait de la femme du pasteur Midelhofen* a de plus un parfum de bonhomie, une douceur pénétrante, que l'exécution tranquille a parfaitement rendue. Sans être fleurie, la couleur a plus de délicatesses. Elle s'égaye sur les joues de la vieille femme, du rose froid qui pare certains fruits d'hiver conservés loin du soleil. La figure qui respire la bonne conscience et la bonne santé est comme enveloppée de repos. L'artiste s'est merveilleusement conformé aux convenances morales de ses deux modèles.

D'expression plus indifférente, un *Portrait de jeune femme* daté de 1634 a des qualités supérieures de facture. Si l'on n'y trouve pas encore les blancs et les noirs de Hals dans toute leur beauté, on admire sans réserve l'onction de la matière et la souplesse du travail. La tête posée sur la grande collerette à godrons se modèle par les plus fines valeurs ; la carnation a la délicatesse d'une fleur.

En toutes circonstances, le paysage hollandais marque fortement sa place et domine l'esprit par des qualités définitives. Le paysage boisé de Ruysdaël est une œuvre dans toute l'acception du terme ; noble page, savamment composée ; d'un rayonnement profond et qui s'illumine à mesure qu'on la regarde. Elle rappelle Everdingen qui ne se laisse pas aisément oublier, en ces sortes de sujets ; — pour le sens de la nature pittoresque elle ne le dépasse pas ; — elle témoigne d'un art plus sûr et plus complexe.

Bien qu'elle ait poussé au noir, une Marine, évocation tragique des tempêtes du Nord, avec ses nuages couleur d'encre, ses trouées d'azur, ses lumières livides, jouant sur les franges d'écume et les revers glauques des lames, garde sa mystérieuse horreur.

Hobbéma nous émeut parfois d'une secousse plus nerveuse. Il a des trouvailles imprévues ; des curiosités de sensation, qui l'approchent de nous davantage. Jamais il ne fut plus grave qu'en ce *Paysage de*

la Gueldre. Jamais travail intime n'a serré de plus près la nature. Jamais on n'a exprimé d'une façon plus décisive l'agreste beauté des pays humides et ombreux. L'arabesque des feuillages est d'une grandeur surprenante, un soleil pâle éclaire les seconds plans d'une lumière douce et triste; l'œuvre est profonde, étouffée; elle s'impose par son caractère d'autorité magistrale.

Ce précieux analyste qui a catalogué les plus bizarres effets de lumière, pénombres nocturnes et reflets d'incendie, Van der Neer résume dans un *Paysage d'hiver* toute la saison morne. Un ciel opaque et cotonneux, une nature cassante, froide et lisse où tout s'inscrit avec des précisions géométriques jusqu'aux plus lointaines nervures des arbres, une lumière diffuse et blafarde pesant sur un pays immobile; pourtant un rayon irise les franges des nuages, réveille les briques roses et les toits blanchis d'un groupe de maisons; et dans cette mort des êtres, c'est la note exquise, le coin finement lumineux où l'œil se repose.

Par une heureuse coïncidence, un autre effet d'hiver nous montre le peintre égal à lui-même en renouvelant le sujet. Ici c'est l'azur tendre d'une belle journée; de grands nuages teintés de lilas se déploient, le fleuve gelé, avec ses joueurs de crosse et ses patineurs aux aplombs bizarres, fuit jusqu'à l'horizon où le soleil meurt dans l'or pâle; et de ce fond limpide où le ciel et le miroir glacé s'évanouissent dans les reflets, la lumière vient se poser en écharpe sur des toits, des murs et des arbres dépouillés. Même visée, même réussite. Dans une tonalité sourde ou claire, le peintre suit un rayon dans ses plus fines conséquences, établit entre le ciel et la terre les plus subtils rapports.

Un esprit aussi fécond, aussi varié dans ses entreprises que celui de Cuyp a toujours quelque chose à nous apprendre. Sans résumer toutes les qualités ni les plus hautes de ce peintre qui a beaucoup tenté, la *Vue d'une ville hollandaise* est comme la synthèse de sa manière. Faire de l'atmosphère ambiante un voile transparent et doré où se fonde la diversité des êtres, c'est là son parti pris habituel. Prenant tous le mode lumineux comme régulateur de leurs œuvres, les peintres hollandais ont varié à l'infini l'application d'un même principe. Les uns cherchent plus volontiers les contrastes, les jeux opposés et réconciliés de la lumière. Cuyp s'attache à l'unité de l'enveloppe; et ne semble-t-il pas qu'il ait voulu donner ici la formule abstraite de son harmonie?

D'ailleurs, l'œuvre possède par surcroît un grand charme pitto-

resque. Les objets qui baignent dans cette fluidité aérienne ne sont nullement indifférents. Le fleuve, les bateaux ventrus aux voiles mollement gonflées, les mâts dressés dans le port, les remparts massifs et leurs reflets plongeants dans la pénombre, les toits qui s'étagent, en haut l'église dont les vieilles pierres sont réchauffées d'un rayon, tout cela est empreint d'une sérénité puissante et moelleuse. Et ce paysage qui ronronne au soleil, laisse dans l'esprit une volupté limpide.

Hollandais ou Flamands, Téniers, Van Goyen, de Keyser, Maes, on s'attarderait avec ces maîtres exquis, s'il ne convenait d'aller, de préférence, à ceux que nos Musées font imparfaitement connaître. L'École anglaise est du nombre. Avec Reynolds, elle prolonge Van Dyck et la manière flamande; elle laisse déjà pressentir avec Turner les goûts de bizarrerie excentrique.

Combinateur savant, Reynolds n'a pas toujours évité l'artifice et l'étalage de la science. Le *Portrait de Mistress Baldwin* est exempt de ces défauts. Très naturelle avec beaucoup d'art et nullement fatiguée, l'œuvre a gardé toute sa fraîcheur. L'exécution discrète, sans insinances, indique le profil mince, l'arc des lèvres, la fleur d'un teint transparent, la physionomie spirituelle et douce. La fantaisie demi-orientale du costume, qui rappelle une Esther de théâtre, donne un attrait piquant au tableau; le rose passé de la coiffure et du corsage, le rose vif des joues et des lèvres, le noir brun des cheveux, le noir pur d'un lacet et des flocons semés sur la fourrure, le noir brillant des yeux s'allient avec une délicatesse exquise. Mieux que Lola de Montès, c'est un bijou rose et noir.

Le *Portrait d'une veuve avec son enfant* a beaucoup souffert du temps; tel qu'il est aujourd'hui avec ses ombres lourdes, ses lumières jaunies et son enfumure, il reste comme le souvenir d'une belle œuvre et de combinaisons imprudentes. La jeune mère est une figure admirable. La beauté ample, la grâce de son sourire attristé, le geste dont elle entoure son enfant, tout ce qui fait l'intimité touchante du sentiment, survit aux prestiges de la palette.

L'art de Lawrence qui se joue sur les surfaces et surprend la vie dans ses fugitives apparences, n'est pas moins caractérisé par deux portraits d'homme peints de verve. Tempérament primesautier, improvisateur fort allégé de traditions et peu soucieux de style, Lawrence est le peintre né de la physionomie anglaise. Ce *Jeune homme* aux cheveux si blonds qu'ils en sont presque roses, frais comme une jeune miss et candide à ravir, avec ses yeux clairs et sa bouche

entr'ouverte, est d'une vérité si prochaine qu'on est tenté d'oublier l'artiste. Plus vivant encore, un autre *Portrait d'homme*, inachevé. La figure sort de la toile et va parler, les yeux pétillent d'intelligence et d'humour. C'est le *debater* aisé, l'homme d'expérience et d'activité pratique, prompt à l'action, prompt à la riposte; quelle vision rapide et quelle prestesse de pinceau!

Auprès de ces évocations caractéristiques, le *Portrait du duc de Richelieu* semble superficiel et d'une facture beurrée. Dès qu'il n'est plus dans son élément gèneuine et spécialement anglais, Lawrence a des faiblesses étranges. Son observation est limitée, comme son art, à ce qu'il a d'ordinaire sous les yeux et pour ainsi dire au bout des doigts.

Non moins anglais, mais d'une tout autre façon, par la fantaisie illimitée, par les violences qu'il fait à la nature, Turner a rêvé un pays idyllique qui n'est pas l'Arcadie de Poussin, qui serait peut-être celle de Shakespeare. C'est un beau rêve. A ne le considérer que comme tache lumineuse, ce paysage est singulièrement séduisant avec ses verts et ses orangées imprégnés de soleil, son azur laiteux réfléchi dans les eaux, ses gouttes de ciel dormant entre deux berges et ses horizons noyés où s'estompent des promontoires. En face de ces tempéraments singuliers il faut faire un acte de foi, croire ou ne pas croire. Il est assez doux de croire.

Goya lui non plus ne supporte pas la tiédeur. Génie excentrique et macabre, impressionnable à l'excès, toujours vibrant, soit qu'il évoque des cauchemars, soit qu'il exprime des réalités truculentes, il étonne par la variété de ses créations. Dans la *Course de taureaux*, la facture heurtée juxtapose les tons vifs avec une hardiesse surprenante. Le couteau promené en pleine pâte jette nerveusement des indications sommaires; les couleurs éclatent dans leur fraîcheur virginale. Tout s'agite d'un mouvement forcené dans ce fouillis de personnages, dont le double courant enveloppe et maîtrise l'élan du taureau. Sur le fond vague où s'étagent les gradins, les étoffes brillent, les corps se précipitent, les figures grimacent, un large ruban de couleurs se déroule sur l'arène; l'impression est soudaine et de toute justesse. Et comme ce talent s'affine et s'assouplit à l'occasion. La *Jeune femme à la rose* n'est pas une inconnue pour le public. On avait admiré déjà le joli contraste d'un regard souriant et d'une bouche sérieuse, la mutinerie contenue des lèvres et la flamme qui couve en ces grands yeux noirs. Cela est fait de rien; des tons rabattus, des reflets jouant sur des étoffes claires; et c'est une

merveille de coquetterie enjouée, de chaste séduction. Plus insaisissable encore est le charme d'un autre *Portrait de femme* qui méritait, à coup sûr, une meilleure place. Exécuté dans une gamme claire, robe blanche, rubans cerise, soie bleu tendre, chevelure blonde tirant sur le roux, on l'entrevoit dans la vaporeuse indécision du rêve.

Au défaut des fantaisies violentes et des rêveries symboliques, l'école française qui habite les régions moyennes a ses qualités propres, observation précise, composition réfléchie, toutes les grâces de l'imagination et la plus humaine poésie.

La question controversée des frères Lenain est à l'ordre du jour. La *Chronique des arts* publiait récemment un intéressant article où l'on distinguait avec plus de précision qu'on ne l'avait fait encore les manières diverses et les qualités des trois frères. Voici qu'un nouveau problème, déjà discuté mais non résolu, se pose pour les connaisseurs : un tableau désigné au catalogue sous le titre d'*Assemblée de notables*, attribué jadis à Van der Helst, se présente aujourd'hui sous le nom collectif de Lenain. Dès l'année 1874, une notice insérée dans la *Chronique* l'avait revendiqué pour un des frères, arguant surtout de son analogie avec le *Corps de garde* de l'ancienne galerie Pourtalès. Pourtant des juges compétents suspendent leur jugement, d'autres pencheraient à reconnaître dans ce tableau l'œuvre d'un maître hollandais. C'est dire qu'il n'y a de raisons décisives ni pour ni contre et qu'il serait téméraire de vouloir trancher la question. Il est regrettable qu'on n'ait pas réservé une meilleure place à l'objet de cette controverse. Hollandais ou français il la méritait à tous égards. Trop loin des regards, bien des détails de facture échappent à l'observation la plus attentive. On est presque réduit à juger d'après l'impression qui est un critérium peu sûr.

C'est un tableau, de conversation et de conversation sérieuse. Sept personnages groupés autour d'une table, et diversement occupés, sont reliés cependant par une certaine harmonie de gravité et de réflexion. L'un d'eux tient une mandoline et semble expliquer quelque chose, un autre, la plume en main, est au moment d'écrire : ceux-ci, debout discutent, ceux-là écoutent immobiles. Réunion de savants, dit la notice de 1874 ; on y reconnaîtrait volontiers des gens du monde réunis par un goût commun de discussion sérieuse, et traitant à ce qu'il semble quelque problème d'acoustique. Ce qui frappe dans l'expression des têtes, c'est une contention d'esprit qui, chez quelques-

1. La *Gazette* en publiera une gravure à l'eau-forte.

uns, va presque à la mauvaise humeur. Ainsi le personnage bizarre, de mine hautaine et rechignée, qui siège au milieu, le bras en écharpe, ainsi l'homme assis à droite au premier plan, ont dans le regard une fixité singulière et soucieuse. Est-ce une illusion? il semble qu'on a vu ces yeux-là quelque part. Et de fait, si l'on se reporte aux Lenain du Louvre, les seuls qui nous permettent en ce moment une comparaison directe, on retrouverait en des œuvres d'une acception toute différente, dans la *Forge*, par exemple, cette intensité du regard humain, cette fascination lente, continue, obsédante. Ni Van der Helst, ni la plupart des portraitistes hollandais, si l'on excepte Rembrandt qui n'est pas en cause, n'ont donné, que je sache, à leurs figures cette profondeur de vie intime. Plus de bonhomie, plus de naturel et d'aisance, mais rarement cette fixité d'attitude et d'expression, qui est une habitude d'esprit des Lenain. Ajoutez que l'exécution hollandaise dans son principe, très sage et très souple, s'expliquerait aisément par les attaches premières d'un des Lenain, que d'ailleurs la disposition de la lumière autour des figures, surtout le jeu des ombres sur le visage du personnage si caractéristique assis à droite, appelle certain parti pris habituel à ces peintres, et donne précisément à la flamme voilée des yeux une valeur particulière. Je n'oserais conclure; j'estime seulement qu'il n'y a pas de raisons positives pour refuser ce tableau très remarquable à l'École française et à l'un des Lenain en particulier.

De cette œuvre originale et inquiétante, nous passons avec Largillière à la belle ordonnance classique, au style noble et clair du xvii^e siècle. Le *Portrait de deux échevins* est du plus grand caractère. Ainsi interprétée, tombant en majestueuse cascade et continuée par d'amples draperies, la perruque du grand siècle n'est-elle pas le plus beau cadre que l'on ait inventé pour mettre en relief la finesse ou l'énergie d'un visage? Les traits ouverts, les lèvres au ferme contour expriment si complètement la droiture de l'intelligence et de la volonté qu'on est tenté de prendre la barbe pour un ornement de barbares, et ces nobles figures de magistrats pour les types absolus de l'humanité civilisée. Le dessin est admirable de logique et de force, la couleur sobre et limpide, l'effet puissant. C'est plus qu'un beau portrait, c'est une œuvre typique et l'on n'imagine pas Racine, Boileau ou Buffon peints dans un autre style.

Mais, par les gaietés de son coloris, Largillière touche en même temps au siècle aimable. Le *Portrait de jeune femme en Diane* annonce et prépare les maîtres fleuris.

Le XVIII^e siècle compte aujourd'hui tant d'amateurs éclairés que la moisson ne pouvait manquer d'être riche. Quoi qu'il en coûte, il faut faire un choix. Boucher le maître des claires décorations a réchauffé sa palette pour peindre ces amours pêcheurs qui symbolisent l'*Eau*. Le souvenir de Watteau l'a bien inspiré. Dans une tonalité blonde, les carnations animées d'un sang plus vif ont une richesse inaccoutumée. Ailleurs, il revient à l'exquise pâleur de ses gris d'argent ou de nacre.

En ce temps où l'on substituait à la nature le rêve d'une imagination voluptueuse, Fragonard fut le poète de la sensualité délicate. Ses paysages improbables sont les plus jolies chimères du monde, et faites à ravir pour les jeux de l'amour. Quelle fantaisie décorative dans ces deux esquisses, l'*Amoureux hardi* et la *Surprise*¹ ; les rayons d'un soleil inconnu miroitent sur des cascades bleuâtres sur des verdure fouettées d'or ou d'émeraude ; les galants écoliers et les mignonnes pécheresses ont trouvé leur idéale patrie. Ces petits maîtres peu soucieux de faire vrai, et qui ne connaissaient pas même de nom le réalisme ont bien et dûment gagné leur procès. On a découvert, il y a beau temps, que la vérité du peintre n'est pas celle de tous les jours, qu'il lui suffit de garder fidèlement les rapports des choses et d'inventer avec conséquence.

Auprès de Fragonard et de Boucher, ni Callet ni Taraval ne manquent d'agrément. Ce sont des reflets pâlis ; ils exagèrent la mollesse des formes et l'évanouissement des tons. Pourtant quelle élégance encore dans l'*Amphitrite* et la *Flore* ! Cela sent un peu les calligraphies apprises, mais l'arabesque onduleuse est d'un caprice très libre ; et ces mythologies à l'eau de rose avec leur parti pris d'atténuations et de sourdines ne laissent pas de régaler les yeux.

Le meilleur antidote à cette fantaisie qui s'évapore dans les nuages, c'est l'attentif, le scrupuleux, l'impeccable Chardin. Des instruments de musique posés sur une table ; un même motif, répété quatre fois sans monotonie, c'en est assez pour que l'esprit du peintre se joue en toute liberté. Chaque matière a sa substance et rien ne vise au trompe-l'œil. S'il est permis d'avoir une préférence, le n^o 15 me semble surtout une merveille d'arrangement. Flûtes, tambours de basque ou cahiers de musique, ces menus objets sont finement interprétés dans un concert discret où nulle couleur ne fait tapage, où tout s'accorde et se relie par des passages insensibles. La *Femme à la fontaine* unit

1. Voir la gravure parue dans la *Gazette*, t. XXXII, 2^e pér., p. 485 et 489.

l'intimité de l'observation hollandaise à je ne sais quel tour gracieux de l'esprit. Le jour pénètre à droite par une porte ouverte, et frôlant la femme qui puise de l'eau, met en valeur les blancs crémeux du bonnet et du fichu. Au dehors deux silhouettes voilées par l'atmosphère doucement lumineuse ont le charme du plus spirituel sous-entendu. Une réplique du *Benedicité* me semble moins heureuse¹. Le morceau ajouté à gauche, loin d'enrichir le tableau, en compromet l'unité, chose rare chez Chardin, et disperse l'attention. Ce grand dadais qui porte un plateau, planté là dans un milieu un peu vague, ne fait pas corps avec la scène. Les figures, d'ailleurs, ne sont pas aussi finement touchées que celles du Louvre. Le profil perdu du petit enfant est lourdement accusé, tous les traits sont soulignés avec quelque insistance. Ce n'est plus le faire insaisissable, l'indication discrète du maître.

Greuze, Vanloo, Drouais, Tocqué, Pater, Detroy, celui-ci avec deux tableaux de genre froids et secs mais d'une jolie observation, Eisen même et ses amusantes gaillardises, mériteraient, à coup sûr, plus qu'une mention, mais il faut en venir aux modernes. Prudhon qui fait la transition d'un siècle à l'autre, Prudhon moderne et antique comme Chénier, amoureux des tons de nuit et modelant par la lumière avec les grands partis pris d'ombre que l'on sait, est-ce lui qui a peint d'une touche égale et fondue ce *Portrait de jeune homme*? L'œuvre ne le dépasse pas, mais il faut avouer qu'elle est inattendue, œuvre de maître à coup sûr, d'une science consommée, d'un sentiment admirable. Le corps tourné vers la droite, la tête vue de face, un peu relevée, jeune, pensif et charmant comme Fortunio, l'inconnu regarde, écoute, interroge. Les cheveux rejetés en arrière découvrent un front poli, les yeux bruns ont une douceur triste, les lèvres d'un tissu serré sont savoureuses comme la pulpe d'un fruit. La tête réelle et idéale, d'une fermeté parfaite et d'une suavité infinie, se modèle sur un fond neutre par d'imperceptibles écarts de valeurs. Mais comment analyser le résultat d'un art qui se dissimule et que nul accent ne trahit! Ce ne peut être que l'œuvre de la première maturité, alors que l'artiste maître de son outil, nourri de la contemplation des chefs-d'œuvre, n'a pas encore poussé à bout sa manière, qu'il observe naïvement, traduit avec une forte sincérité, et que moins entier, moins original peut-être il exprime une vérité plus générale. Si Prudhon a réellement peint ce portrait, ne serait-ce pas au retour d'Italie? La facture ne le désigne pas clairement; le charme mysté-

1. Voir la gravure, t. X, 2^e pér., p. 113.

rieux et féminin fait que l'on songe à lui. Le charme féminin, n'est-ce pas la magie de ce poète? Comment l'oublier devant le *Portrait de M^{lle} Mayer* riant des yeux et des lèvres, toute espièglerie et passion, devant l'*Esquisse d'une princesse Bonaparte*, véritable camée où le dessin du sourire illumine la robuste beauté d'une Junon? Et n'est-ce pas lui qui retrouve d'instinct dans son *Andromaque*, scène familière et passionnée comme un bas-relief antique, l'eurythmie des lignes grecques et le profil des canéphores?

Moins pur, inégal, Géricault a les ardeurs et les inquiétudes de l'esprit moderne. Poursuivant la force en action, parfois il dépasse le but. Mais avec quelle sombre énergie il prend la nature sur le vif dans ses *Portraits de fous et de folles*. Les deux femmes sont d'un réalisme effrayant, l'une égarée et falote, l'autre enlaidie jusqu'à l'horreur, les yeux rougis et les lèvres allongées par une grimace de batracien. Toute expression morale a disparu; ce sont des cas pathologiques, la nature humaine tombée à la bestialité. En revanche le vieux soldat, ferme encore, les lèvres rentrées, et gardant aux yeux l'inquiétude de la gloire, exprime d'une façon poignante les méfiances et le rêve incohérent de la folie. Tous ces portraits sont exécutés largement, d'une touche hardie et violente, comme il convient à des études faites sur nature, à de sinistres *documents humains*.

L'image que Gros a tracée du *Baron Gérard* est un vivant commentaire du *Portrait de M^{me} du Cayla*. Cette figure fine et volontaire ne dit-elle pas l'intelligence aiguisée du peintre qui fut un grand connaisseur d'hommes non moins qu'un savant analyste de la forme. Le portrait de la belle comtesse en fait foi. Le dessin ferme et significatif donne aux formes leur plénitude, aux yeux d'émail transparent leur grâce savante, aux lèvres leur volonté. Il fallait peut-être cette manière froide et polie comme le marbre pour fixer avec tant de décision le sourire et le manège de la diplomatie féminine.

Il s'en faut bien que j'aie tout dit. Le monde des formes et des couleurs déborde par trop de côtés l'insuffisance des équivalents et la pâleur des écritures. Comment noter ce charme subtil qui s'envole dès qu'on veut le préciser et ne laisse aux doigts qu'une poussière incolore? L'œuvre d'art est une suggestion, un thème sur lequel chacun entend chanter une musique et des paroles. Les impressions que l'on a cru saisir nous laissent regretter les autres, inexprimables.

MAURICE HAMEL.

CORRESPONDANCE D'ANGLETERRE

EXPOSITIONS RÉTROSPECTIVES DE LA ROYAL ACADEMY
ET DE LA GROSVENOR GALLERY

I.



On ne s'attendait guère à trouver, cette année, dans les expositions d'hiver de nos deux galeries rivales, un tel embarras de richesses. Quand furent annoncées, par la Grosvenor Gallery, une réunion des œuvres de Van Dyck, et par l'Académie, l'Exposition annuelle d'œuvres de maîtres anciens, on pouvait avoir quelques craintes sur le résultat final. La série nombreuse et magnifique de toiles de Van Dyck que sir Coutts Lindsay, assisté de ses vaillants collaborateurs, est parvenu à former pour sa galerie de Bond street marquera une date dans l'histoire de l'art en Angleterre; car depuis l'Exposition rétrospective de Manchester en 1857, où parurent soixante-sept œuvres de premier ordre du Maître, il n'a été vu ni en Angleterre, ni certes ailleurs, rien de pareil. Si à Manchester parurent certaines toiles capitales des collections royales et seigneuriales que nous ne retrouvons point ici, l'Exposition actuelle, qui comprend cent soixante-six toiles, esquisses et dessins, est plus complète, et permet d'étudier plus à fond les manières successives du peintre flamand. Nous n'y retrouvons cependant pas la moitié des chefs-d'œuvre qui se trouvent actuellement en Angleterre; nous y chercherions vainement la *Famille Lomellini* du Musée d'Edimbourg, la célèbre *Famille Pembroke* de Wilton House, le fameux *Charles I^{er} à cheval*, les *Cinq Enfants de Charles I^{er}*, qui, avec tant d'autres merveilles, sont à Windsor; certaines autres toiles de premier ordre nous manquent également, comme la *Femme de Philippe Le Roy*, à sir Richard Wallace, les grands portraits en pied du comte de Strafford, l'admirable *Duc de Richmond*, à lord Methuen, œuvre d'une conservation parfaite qu'on vient, hélas! de nous enlever pour l'Amérique. Se plaindre, cependant, de ces absences forcées, au lieu de se réjouir des trésors que nous avons sous les yeux serait en vérité bien ingrat : je suis plutôt disposé à reprocher à ceux qui ont organisé l'Exposition la trop grande indulgence dont ils ont fait preuve en nous offrant, à côté d'indubitables chefs-d'œuvre, trop de répétitions médiocres, trop de ces portraits fabriqués sous la direction de Van Dyck pour l'aristocratie anglaise dans son atelier de Blackfriars, trop même de toiles qui

n'ont rien de commun avec le peintre, et ne paraissent même pas sortir de son atelier. Parmi ces dernières, il y a cependant un portrait d'un véritable intérêt : c'est celui d'une grande dame, apparemment italienne, aux cheveux d'un noir d'ébène relevés sur le front, vêtue d'un costume d'une magnificence sombre et un peu empesée. On a cru y voir une œuvre de la manière génoise du Maître, mais un examen des magnifiques échantillons de cette même manière qui l'entourent, nous forcent à rejeter cette hypothèse. Je serais porté à attribuer ce beau portrait — qui est de l'École flamande des Pourbus et d'un maître qui n'a point, ou fort peu, subi l'influence de Rubens — à ce Juste Sustermans, qui pendant un demi-siècle peignit les princes et princesses de la famille de Médicis à Florence, et dont Van Dyck nous a laissé le portrait dans son *Iconographie*.

En vérité, cette manière génoise — ou plus correctement italienne — du Maître, est étonnamment bien représentée, non par de nombreuses toiles, mais par quelques morceaux excellents, entre lesquels je signalerai surtout deux toiles. C'est d'abord la *Marquise Balbi*, provenant de la collection de M. Holford, à Dorchester House : portrait d'une jeune et belle Italienne, dont la distinction n'exclut point une nuance de vivacité ; elle est assise et porte un costume d'un vert très sombre agrémenté d'or. Plus beau encore est le groupe des *Enfants de la maison Balbi* (à lord Cowper), trois beaux enfants d'une exquise distinction, et cependant d'une naïveté toute juvénile, vêtus de costumes d'une grande richesse, et posant gravement sur les marches d'un grand escalier. Le jeune peintre a réussi dans ces deux toiles à adopter la *manière noire* du Caravage, tout en restant, ce que n'était point le maître italien, un vrai coloriste. Signalons encore comme appartenant à peu près à la même époque le beau *Don Livio Odescalchi* (à sir Hume Campbell), la *Marquise Brignole-Sala avec son fils* (à lord Warwick) et un *Marquis Cattaneo* fort douteux.

L'Exposition est beaucoup moins riche en œuvres marquantes, et surtout en portraits, de la seconde période flamande, qui suivit le retour de Van Dyck dans sa ville natale, après le grand voyage d'Italie. Pour cette raison on a eu mille fois tort de ne point donner place parmi les dessins à l'incomparable série de portraits d'artistes, et d'autres personnages, gravés à l'eau-forte pour servir de base à l'*Iconographie*, lesquels sont une des grandes œuvres de l'époque et du Maître. M. Hesel-line nous montre un superbe dessin pour le *Lucas Vorsterman*, très poussé et de tous points semblable à l'eau-forte, et c'est assez pour augmenter encore nos regrets. Une belle toile de cette époque est la *Femme de Snyders* (à lord Warwick) qui n'égale cependant pas le délicieux portrait anonyme d'une dame assise avec son enfant (à lord Brownlow), très flamand encore, à la mode de Rubens, mais d'un charme mélancolique et pénétrant que ce grand peintre n'a point connu. Le *Snyders avec sa femme*, envoyé par le duc de Cleveland, est dans un état si pitoyable qu'on ne saurait affirmer s'il a jamais été une œuvre de Van Dyck ; à coup sûr ce n'en est plus une.

Nous approchons de la grande période anglaise, la plus féconde de toutes, et en même temps, à certains égards, la plus remarquable au point de vue de la facture.

La reine a envoyé de Windsor le charmant portrait des *Trois enfants de Charles I^{er}*, dont il y a une excellente répétition à Dresde, et une belle esquisse au Louvre. Ce morceau, d'une exécution délicate et d'une couleur quelque peu assagie, est encore digne d'admiration, quoiqu'il soit loin d'égaler l'incomparable chef-



POTRAIT DE DAME VÉNITIENNE, PAR LORENZO LOTTO. — Exposition de la Royal Academy.

d'œuvre de Turin, où paraissent les mêmes enfants un peu plus jeunes, toile dans laquelle le Maître a déployé toutes ses qualités d'exécution, et qui est étonnamment bien conservée. Le tableau qui, dans l'Exposition, rappelle le plus cette exécution légère et spirituelle, ce coloris brillant et argenté, est le portrait de la reine Henriette-Marie avec son nain sir Jeffrey Hudson (à lord Northbrook), qui est aussi la plus vivante et la meilleure des nombreuses représentations de la fille de Henri IV qui se trouvent réunies à la Grosvenor Gallery. Le seul portrait du malheureux roi, son époux, qui soit vraiment de tout premier ordre, est celui qui provient de Warwick Castle; il nous montre le roi de face et tête nue, portant une armure complète, et laissant reposer sa main gauche sur un casque. Les traits de Charles I^{er}, empreints d'une mélancolie plus accentuée même que celle qui lui était habituelle, sont rendus avec une fermeté et un réalisme inusités chez le peintre à cette époque : ce portrait, de tous points remarquable, est digne, quoiqu'il en diffère entièrement, de prendre place à côté de celui de Dresde. Si nous n'avons ici aucun des grands portraits en pied de Strafford, nous y voyons le portrait à mi-corps de ce ministre, appartenant au duc de Grafton — toile qui n'est pas à la hauteur de sa réputation — et un autre, admirable de vérité et d'un caractère en même temps énergique et pathétique, appartenant à sir Philip Egerton. Le portrait du grand collectionneur Thomas Howard, comte d'Arundel, avec son petit-fils, n'est guère moins précieux, malgré un certain air de raideur pompeuse, qui nuit à la dignité des personnages : le coloris, d'une richesse sombre, rappelle encore l'École vénitienne. Ce tableau, qui appartient à son descendant le duc de Norfolk, n'a, jusqu'à présent, jamais paru dans une Exposition publique; on en voit une répétition sortant peut-être de l'atelier du Maître, mais assurément fort inférieure, à l'exposition actuelle de l'Academy.

Plusieurs des plus exquis parmi ces fameux portraits doubles qui furent une des spécialités de Van Dyck, quoiqu'il ne réussit point au même degré dans les groupes à plusieurs personnages, sont réunis à la Grosvenor. Voici les deux originaux des *Lords John et Bernard Stuart*, dont l'un (gravé à la manière noire par Mac-Ardell) est à lord Cowper, et l'autre, d'une composition différente, à lord Darnley. Le tableau de lord Cowper est une des plus belles œuvres de Van Dyck : le sentiment mélancolique et chevaleresque qu'il a su imprimer aux figures des deux jeunes héros, tout en conservant l'ardeur de leur fraîche jeunesse, est d'un effet bien émouvant; aucun peintre n'en aura, dans ce genre, surpassé la puissance pénétrante. Citons encore, dans le même style, deux autres œuvres de premier ordre, le *Comte de Bristol avec le duc de Bedford* (à lord Spencer) et l'admirable *Killigrew et Carew* (à la reine), toile signée et datée 1638, qui, à elle seule, prouve que Van Dyck, quand c'était bien lui qui peignait, n'avait, à la fin de sa carrière, rien perdu ni de son habileté ni de son émotion devant le modèle vivant.

Comme spécimens de certaine manière brillante — mais infiniment moins noble et moins ferme que celle qui a fondé sa gloire — que Van Dyck acquit quand il devint le peintre attitré de la cour, je citerai le célèbre portrait de *Rachel de Ruigny, comtesse de Southampton, en Fortune* (à lord Cowper), véritable morceau de bravoure, et un portrait qui est à l'Academy, celui de la voluptueuse *Anne, comtesse de Bedford* (à lord Leconfield). Il n'y a pas à la Grosvenor Gallery d'œuvre plus remarquable, ni d'une subtilité plus raffinée, que le portrait de l'*Abbé César Alexandre Scaglia* (à M. Holford), appartenant à la période anglaise, mais peint

sans doute en 1634, lors de l'avant-dernier voyage de Van Dyck en Flandre.

Si maintenant nous nous tournons vers les manifestations plus discutables du talent du peintre, nous aurons à signaler parmi les compositions allégoriques : *Dédale et Icare* (à lord Spencer), et le magnifique exemplaire du *Rinaldo et Armida* envoyé par le duc de Newcastle. Cette œuvre, d'un dessin remarquable dans le détail, d'un coloris heureusement emprunté au Titien, d'une conservation parfaite, révèle néanmoins, à mon avis, les côtés les plus faibles du talent de l'artiste, et surtout un certain manque d'imagination, de concision, et de rythme harmonieux dans les grands ensembles. Ce n'est, en effet, que bien rarement qu'il réussit, comme dans son *Élévation de Croix* de Courtrai, à atteindre le véritable sentiment dramatique. Parmi les tableaux religieux, il y a un spécimen de dimensions très importantes de sa première manière anversoise, dans lequel le peintre se montre encore sous la domination absolue de Rubens, dont il exagère plutôt les défauts que les qualifiés. C'est un *Christ trahi par Judas*, semblable, sans doute, au tableau de Madrid connu sous le nom de *El Prendimiento*, mais d'une indiscutable authenticité. Le duc de Westminster envoie une fort belle *Vierge avec l'Enfant et sainte Catherine*, portant les traces évidentes d'une influence qui ne fut que très passagère, celle du Parmigiano. La grande manière religieuse de la seconde période anversoise, dont les exemplaires les plus importants sont à Malines, à Courtrai, à Gand et à Anvers, est représentée par une répétition réduite du tableau si connu du Musée d'Anvers, qui montre le Christ mort pleuré par les saintes femmes et par les anges (à lord Lytton); et surtout par un grand *Christ au tombeau*, morceau d'une remarquable conservation, qui appartient au duc de Newcastle. Ce sont bien dans ces œuvres les types et les motifs de Rubens, corrigés par les souvenirs de Venise et de Bologne; le sentiment religieux propre au Maître y apparaît dans sa forme définitive. Sans manquer absolument de sincérité, ce sentiment est trop cherché, trop rapproché des effets de rhétorique, et il est loin, en vérité, d'atteindre à la passion franche, exubérante de son grand maître. Une petite esquisse à l'huile pour le *Saint Martin* de Saventhem (à M. Holford) est surtout digne de mention, parce qu'elle sert en quelque sorte de transition entre le *Saint Martin* de Windsor, attribué à Rubens, et ce célèbre tableau de la jeunesse de Van Dyck.

II.

L'Exposition de la *Royal Academy* a été enrichie cette année par la presque totalité des tableaux formant la collection de M. Holford, à Dorchester House, sauf les Van Dyck envoyés à la Grosvenor Gallery. Beaucoup d'autres collections en renom, comme celles du duc de Wellington, de lord Leconfield, de M. Sellar, de M. Butler, et du colonel Sterling, ont contribué à l'éclat de cette Exposition. Nous nous trouvons ainsi en présence d'un ensemble remarquable, contenant relativement peu d'œuvres absolument médiocres, et renfermant des toiles célèbres et de tout premier ordre. Le petit salon où trônent comme d'habitude les primitifs, réduit où l'on accourt en se promettant de délicates jouissances, n'est pas, cette année, le point de mire de la collection. J'y ai trouvé des œuvres assez insignifiantes du xiv^e et du xv^e siècle, dont bien peu, en vérité, valent la peine d'être signalées. Cependant un panneau florentin de la fin du xv^e siècle mérite l'attention. On y

voit représentés deux épisodes du *Jugement de Paris* : l'un nous fait voir un Paris Florentin qui, ayant examiné les mérites des trois déesses entièrement couvertes de vêtements d'une fantaisie étrange, tend à Vénus une pomme portant l'inscription $\tau\eta\ \kappa\alpha\lambda\eta$; l'autre représente un groupe, dont fait partie Vénus triomphante, montrant la pomme à Jupiter. Cette étrange composition n'a rien ni de l'énergie passionnée ni de la facture de Botticelli, mais, néanmoins, les types des personnages et surtout leur parure bizarre, ont une analogie marquée avec les séries gravées des *Sibylles* et des *Prophètes*, attribuées généralement au concours de Botticelli et de Baccio Baldini : c'est surtout avec la première série des *Sibylles* (reproduite dernièrement par la nouvelle Société chalcographique d'après l'exemplaire unique faisant partie de la collection Malcolm) que la ressemblance est frappante; mais la grande supériorité de ces merveilleuses estampes sur le panneau en question ferait croire qu'en cette occasion le peintre, quel qu'il soit, a profité de l'inspiration du graveur. La place d'honneur dans ce même salon est occupée par un carton au crayon noir : la *Vierge avec l'Enfant Jésus* (au colonel Sterling), attribué à Raphaël, et censé être celui du tableau connu en Angleterre sous le nom *Rogers Madonna*, qui faisait antérieurement partie de la grande collection de la maison d'Orléans. Ce carton, mentionné par Passavant, est accepté comme authentique par MM. Crowe et Cavalcaselle dans leur biographie récente de Raphaël; il paraît que, comme composition et comme dimension, il répond à cette Madone autrefois assez connue, mais qui depuis longtemps a été ensevelie, et comme perdue pour le public. Néanmoins, il est difficile de croire, après un examen attentif de ce dessin, que le divin Sanzio lui-même, en pleine possession de ses forces, en soit responsable. L'ajustement des voiles de la sainte Vierge, le type relativement insignifiant de sa figure, ont je ne sais quoi de lombard, qui ferait songer au Sodoma, ou à un peintre de son École, sous l'influence de Raphaël. Fort à propos, on a placé au-dessus du dessin un tableau de forme ronde attribué avec justice à Bazzi, et rappelant par le caractère de certaines figures un tableau célèbre de la première salle de la galerie Borghèse, que certains critiques allemands ont retiré à Lorenzo di Credi pour le donner à ce peintre Lombardo-Siennois. Une des gloires de l'Exposition est le célèbre portrait de femme de Lorenzo Lotto, provenant de Dorchester House. Il représente une jeune et belle patricienne, qu'on dirait Vénitienne, si elle ne portait un genre de turban rond, dont l'usage était inconnu à Venise, mais qui avait été adopté en Lombardie. Elle porte à la main un dessin représentant Lucrèce nue qui se donne la mort, et l'indique d'un geste significatif au spectateur; plus bas se voit sur une table placée à côté d'elle l'inscription : *Nec ulla impudica Lucretiæ exemplo vivet*. L'expression sombre et tragique de cette jeune et belle femme ne s'accorde que trop bien avec sa devise mystérieuse; le feu intérieur de ses yeux expressifs n'altère presque pas ses traits, d'une beauté délicate et régulière, mais il annonce une résolution inébranlable et une préoccupation qui nous défend de croire que cette Lucrèce moderne se soit fait peindre ainsi par pure fantaisie ou pour suivre les modes humanistes de l'époque. Assurément Titien et Palma ont produit dans le même genre des merveilles supérieures, au point de vue de l'exécution, à cette belle œuvre; mais ni l'un ni l'autre n'ont jamais prêté à une physionomie de femme jeune et radieuse de beauté une signification si étrange et si émouvante. De Dorchester House provient aussi une *Sainte Famille* de Gaudenzio Ferrari, peintre fort peu connu en Angleterre, quoique,

chez lui, à Varallo, à Milan, à Saronno, à Vercelli et ailleurs, il soit presque un grand maître. Le coloris de cette œuvre bien conservée papillote et manque d'ensemble, mais on y trouve des morceaux d'une incontestable beauté, au nombre desquels il convient de signaler le dessin subtil et léonardesque des petits



POURTRAIT DE PHILIPPE IV, PAR VÉLASQUEZ.

(Exposition de la Royal Academy.)

anges qui entourent l'Enfant Jésus. Aucune des six toiles attribuées au Titien n'a le droit de se parer de ce nom glorieux. Cependant, une petite *Sainte Famille* (au marquis de Bath) qui lui est attribuée, et qui révèle un mélange des influences de Palma et du maître de Cadore, est de premier ordre : le contraste hardi des tons rappelle encore l'École véronaise, tandis que le type vénitien de la Vierge explique,

dans une certaine mesure, l'attribution actuelle. C'est à un membre de la famille des Bonifazio qu'il faut donner ce petit bijou, et probablement au second de ce nom.

Le duc de Wellington a envoyé son fameux Corrège, le *Christ au Jardin*, provenant d'Espagne, et connu surtout par la copie qui en existe à la National Gallery. C'est un panneau d'une surprenante hardiesse de dessin et d'une belle conservation. Malgré ses proportions exiguës, il a droit à une place d'honneur dans l'œuvre de ce maître merveilleux, mais précurseur déjà de la décadence.

L'École espagnole a rarement brillé avec plus d'éclat à l'Academy. Des quatre toiles attribuées à Vélasquez, deux surtout méritent d'attirer l'attention des connaisseurs. C'est d'abord un grand portrait en pied de Philippe IV, représenté à l'âge de vingt-cinq ou vingt-six ans, vêtu d'un justaucorps de peau de chamois avec une magnifique écharpe en soie cramoisie, richement brodée. J'ai pu autrefois douter de la justesse de l'attribution, quand j'ai vu cette toile dans la pénombre de Dorchester House, mais ici j'ai acquis la certitude que c'est bien un échantillon important et très bien conservé de la manière de jeunesse de Vélasquez. Il paraît, du reste, qu'on ne connaît aucune répétition ou copie de ce portrait, fait assez rare dans l'œuvre du Maître. Un autre Vélasquez d'une facture étonnante et absolument caractéristique est un portrait du pape Innocent X, vu à peine à mi-corps, dont il existe une réplique admirable au Musée de l'Ermitage. Ces esquisses paraissent les études préliminaires du célèbre portrait de la galerie Doria, à Rome.

Murillo est dignement représenté par son propre portrait (à lord Leconfield), qu'il a peint dans un faux cadre, avec l'inscription : *Bart^{us} Murillo seipsum depingens pro filiorum votis ac precibus explendis*. C'est, comme presque tous les portraits du Maître, une œuvre d'une finesse de caractère remarquable, bien faite pour nous confirmer dans l'opinion que, s'il a été fort surfait autrefois comme peintre de sujets sacrés, il n'a pas été apprécié à sa vraie valeur comme portraitiste. La collection de lord Spencer renferme une répétition de cette toile de tous points semblable; on a pu la voir autrefois au Musée de Kensington, mais je ne saurais douter de l'authenticité de l'exemplaire de lord Leconfield. J'ai déjà dit un mot en passant des Van Dyck de l'Academy.

De Rubens il y a une merveilleuse étude terminée pour la grande *Élévation de Croix* de la cathédrale d'Anvers. Le Maître a compris dans un seul panneau en longueur les sujets du centre et des deux volets. Si l'on recherchait une preuve de l'authenticité de l'œuvre, autre que cette énergie primesautière qu'on ne peut méconnaître, ou que la gamme sombre mais délicieusement harmonieuse de la couleur, où domine absolument ce brun argenté si vanté par Fromentin, on la trouverait dans ce fait que certaines parties de l'ensemble, retranchées plus tard de l'œuvre, en vue des exigences de la forme, se trouvent dans cette étude. Une grande *Sainte Famille* du même Maître (à lord Carnarvon) est remarquable par le rythme harmonieux de la composition; en même temps, la mollesse d'exécution et la couleur terne de certaines parties ne permettent pas d'y reconnaître partout la main du Maître lui-même.

Il n'y a à l'Academy que trois Rembrandt, mais il sont tous d'une qualité admirable. D'abord l'*Adoration des Mages* envoyé par la reine, de Buckingham Palace, et trop connu pour que j'entreprenne de le louer de nouveau; puis le portrait extrêmement bien conservé de *Martin Looten* (à M. Holford), superbe

spécimen de la première manière du grand peintre, portant la date de 1632, qui est aussi celle de la *Leçon d'anatomie* du Musée de la Haye. Mais une véritable surprise nous est fournie par l'étude pour une figure d'ange (à M. Sellar), qui n'est, que je sache, connue d'aucun des biographes récents de Rembrandt. Dans cette apparition lumineuse, dont la tête est ceinte d'une auréole étrange, sorte de globe lumineux, le grand Maître fait apparaître tout son génie : on dirait une inspiration subite, une émanation pure de sa pensée.

Presque tous les tableaux de Dorchester House des Écoles de Hollande et des Flandres sont de premier choix. Je voudrais pouvoir énumérer plus en détail les Adrien van Ostade, les Teniers, les Wouwerman, les Paul Potter qui en font partie. Signalons cependant un chef-d'œuvre d'Albert Cuyp, — une des nombreuses vues de Dort, peut-être la plus belle de toutes, — dont on a pu réunir les deux parties autrefois divisées et montées en cadres séparés.

L'École anglaise, quoiqu'elle soit cette année encore fort suffisamment représentée, ne se maintient pas avec un éclat égal à celui des années précédentes. Voici, cependant, une œuvre célèbre de Reynolds, *M^{rs} Lloyd gravant son nom sur un tronc d'arbre* (à lord Rothschild); et puis plusieurs Gainsborough, qui sont loin d'avoir tous la même valeur artistique. Entre ceux-ci, il faudrait surtout distinguer un portrait de *Miss Gainsborough* et une ravissante étude de chiens (tous deux à M^{rs} Lane), et puis un grand portrait en pied d'*Anne, comtesse de Chesterfield*, fort bien encore, malgré que les couleurs en soient assez éteintes. George Romney est représenté par toute une série d'excellents portraits, entre lesquels je choisirais de préférence, soit la *Lady Wright* (à M. Palmer), — toile où le peintre s'est montré plus réaliste que d'habitude, — soit la *Marquise Townshend* provenant de Dorchester House, soit encore un grand portrait en pied d'*Isabelle, comtesse de Glencairn* (au révérend F. Holland).

On a rarement vu d'aussi remarquables spécimens du talent vrai mais inégal de William Collins, que les deux marines, ou plutôt que les deux paysages de la côte anglaise, qu'ont envoyés deux amateurs connus, M. Pender et M. Eaton. On y admire surtout l'enveloppe atmosphérique dont il a si bien su entourer ses personnages. C'est une véritable fête pour les amateurs que cette *Scène de nuit sur la Tyne* (à M. John Naylor) par Turner, toile qui parut à l'Academy en 1833, et qui appartient ainsi à la dernière manière du Maître. Chose rare à cette époque, il y laisse parler la nature sans vouloir la transformer par sa puissante personnalité; il en rend, sans arrière-pensée, les effets les plus subtils et les plus rares : certains effets de lumière paraissent arbitraires, vu que c'est d'une scène nocturne qu'il s'agit; mais n'ont-ils point été altérés par les ravages du temps ou de la restauration? L'effet de lumière auquel a visé le peintre ne diffère pas beaucoup de celui qu'il a si merveilleusement exprimé dans les *Funérailles de Wilkie* (à la National Gallery), qui date de 1842; mais quelle différence entre le sentiment de cette page tragique et mystérieuse, et la paisible mélancolie qui émane de la marine dont je viens de parler! Deux salles de dimensions moyennes sont entièrement remplies par une série d'admirables aquarelles du même maître, formant un bel ensemble qui complète heureusement l'Exposition de l'hiver dernier; toutes ces aquarelles ont été choisies entre les plus célèbres et les mieux conservées appartenant aux collections spécialement vouées à Turner. L'année dernière c'étaient les étranges et poétiques efforts de sa maturité et de sa vieillesse qui dominaient;

cette fois nous sommes à même d'étudier surtout la vigoureuse et admirable expansion de sa jeunesse, dont les œuvres prouvent avec quelle singulière patience il a acquis peu à peu la *maestria* de dessin et de couleur dont il se servit plus tard d'une façon si originale. L'influence de ses grands devanciers Cozens et Girtin, contemporains de ses débuts, est encore fort marquée dans ces dessins d'une tonalité sombre et terne, dans lesquels il s'est appliqué à développer un style plein d'une austère poésie. D'admirables spécimens de la période moyenne montrent les pas sûrs du peintre vers un renouvellement de la technique de l'art; cependant, dans ceux-ci il se montre peut-être moins ému devant la nature. Finalement, quelques-unes des étonnantes fantaisies chromatiques, des héroïques combats livrés à la lumière, qui datent des derniers quinze ou vingt ans de sa carrière, nous le révèlent dans sa manière la plus discutée, mais non la moins caractéristique ni la moins sincère.

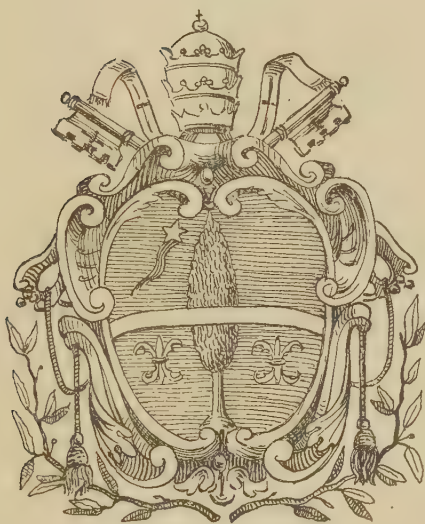
CLAUDE PHILLIPS.





CORRESPONDANCE D'ITALIE

LES NOUVELLES PROMENADES DE ROME. — LA GALERIE DES CANDÉLABRES AU VATICAN,
ET L'ABSIDE DE SAINT-JEAN DE LATÉRAN.



Rome a fait un pas de plus vers le progrès : elle éclaire sa place Colonna, le centre du Corso, à l'électricité. Cela étonne aujourd'hui, et déplaît à beaucoup, pour qui c'est une phase nouvelle de la destruction; mais qu'a-t-on dû penser autrefois, quand le gaz a illuminé la ville? La destruction réelle n'est pas là; elle est dans cet élargissement absurde de rues glaciales en hiver, torrides en été, dans cette accumulation frénétique de bâtisses encombrantes, d'énormes casernes d'un style insupportable. Partout on abat pour reconstruire. Le Ghetto est en voie de civilisation; il n'existe déjà plus qu'à moitié; encore ne faut-il pas le pleurer

outré mesure. La célèbre via Rua disparaît. Près du vieux pont des Quattro Capi, on ne voit plus qu'un amas de plâtras mêlés de loques de papier, et des pans de mur d'une propreté douteuse. Au grand jour, maintenant, ces tanières pittoresques de juifs ont l'air hideux. C'est fini, on n'aura plus le charme de se perdre dans les ruelles enchevêtrées, de se glisser sous quelque arcade du moyen âge, pour découvrir un débris de colonne antique, un escalier grim pant dans le coin d'une étroite cour, avec un tas d'immondices, et toute une vermine de petits êtres déguenillés. C'est fini, fermons les yeux.

Du haut du Pincio, désormais, on distingue à peine le château Saint-Ange; les Prati di Castello le couvrent. Ce nouveau quartier, qui s'est fait en deux ans, qui a ses rues bien alignées et son régime d'omnibus, qui aura bientôt un pont spécial, cette cité ouvrière, banale et prétentieuse, est décidément la honte de Rome.

On a peu travaillé, ces mois-ci, au piédestal du Victor-Emmanuel capitulin; on n'a pas touché au Forum, et il semble qu'on se résigne à le laisser tranquille pour un temps. L'effort va autour de Rome, hors des portes; on a construit au peuple romain plus de maisons qu'il n'en voulait; il lui faut des promenades, si les villas

princières viennent à manquer. Aussi bien, la promenade Corsini s'achève peu à peu. Il serait injuste de ne pas avouer que l'endroit est admirablement choisi. Le long de la côte paisible et régulière du Janicule, au pied de la grande muraille qui se dresse de la Porta San-Spirito à la Porta Portese, de Saint-Pierre jusqu'à San-Francesco a Ripa, en face de la Marmorata, on verra, au travers des pins et des yeuses, Rome et la campagne, le Soracte et les monts Albains. Ce sera, en petit, le splendide Viale dei Colli de Florence. Ici seulement la Rome nouvelle imite la nouvelle Florence. Mais à quoi bon ces promenades et ces points de vue, si l'on n'y découvre que mieux toute l'horreur de ces bâtisses dont les Romains encadrent, écrasent leur belle antiquité ! A quoi bon cette autre promenade que l'on prépare au revers des monts Parioli, jusqu'au Ponte Molle ? Il y a deux ans, ces collines boisées, ces prairies et ces vignes qui couraient de la villa Borghese jusqu'à l'Acqua Acetosa et au Tibre, étaient un paradis de solitude et de lumière. Ils disparaîtront devant une avenue macadamisée qui dominera des fabriques pour aboutir à des usines ; mais on pourra s'y promener en voiture, et c'est tout pour un Romain.

Si nous allions au delà même du Ponte Molle, nous trouverions un nouveau deuil : on débite le rocher des Nasons par wagonnées ; il a son chemin de fer. C'est encore un beau fragment de la campagne romaine qui s'en va !

Je voudrais dire quelques mots des travaux d'art du pape actuel ; ils ont été loués par nombre de bonnes âmes, que cette contemplation a doucement consolées des barbaries du municipe romain. Le municipe a détruit le cloître de l'Ara Coeli, mais le pape a réédifié l'abside du Lateran ; le municipe n'a pas commencé encore son Musée Urbain ; mais le pape a réorganisé la bibliothèque du Vatican, et restauré la galerie des Candélabres.

La galerie des Candélabres, sans être parmi les plus importantes du grand Musée Vatican, a bien son intérêt. Elle ne montre pas d'antiques puissants et rudes comme le torse du Belvédère et le buste de Jupiter, mais elle n'en montre pas non plus d'insipides comme tout ce qui habite la galerie Chiaramonti, statues refaites, rapiécées et raclées, sans finesse et sans fleur. Elle a de beaux sarcophages, de jolies statuette, et ces candélabres d'Otricoli et de Sainte-Constance, qui la dénomment. On la traverse pour aller voir les tapisseries de Raphaël, et l'on s'arrêtait volontiers autrefois pour se rafraîchir les yeux à la blancheur des marbres. Aujourd'hui, c'est un éblouissement. D'abord un pavement en mosaïque de marbres éclatants et luisants, où l'on n'ose marcher, tant il est riche. Au centre étincelle l'écusson du pape en pierres précieuses, et, en avant et en arrière, son titre solennellement incrusté en bronze, porté par des anges. Sur la porte du fond, un buste du pape, avec l'inévitable inscription. Les murs sont peints en divers tons, à la pompéienne, avec des frises d'arabesques imitant le Jean d'Udine. Et là-dessus brille un plafond enrichi de fresques, qui nous représentent quelques actes du pontificat de Léon XIII, ou, chose plus singulière, illustrent et commentent des phrases de ses encycliques par des figures ornées, on ne sait pourquoi, de costumes du plus faux moyen âge. Si l'on avait un violent désir de décorer cette salle, ne pouvait-on du moins s'inspirer, proche de là, dans les appartements Borgia, des exquises merveilles du Pinturicchio ? On a seulement voulu dépenser beaucoup, et faire riche. Quant aux pauvres marbres qu'on vient regarder dans cette galerie, c'est l'unique chose qui s'efface, éteinte dans ce chaos de mosaïques brutales et de fresques prétentieuses, qui ne sont même pas dessinées.

Le malheur est plus grave à Saint-Jean de Lateran. Là, le travail et la dépense ont été énormes. Il ne s'agissait de rien moins que de refaire une partie du transept et toute l'abside de l'ancienne basilique; et le projet, qui n'est pas encore entièrement exécuté, comprend une nouvelle sacristie, de dimensions gigantesques, avec une série de bâtiments qui s'étendront du chevet de l'église au baptistère de Constantin. Le travail de l'église a été terminé cette année-ci, et la nouvelle abside inaugurée solennellement dans les premiers jours du mois de juin. Je demande que l'on me permette de rappeler brièvement l'histoire de la grande basilique, et les diverses transformations qu'elle a subies jusqu'à celle-ci, que l'on peut croire malheureusement définitive.

La basilique du Lateran fut le premier édifice donné au culte chrétien par Constantin converti. Ses dimensions et la richesse de son ornementation l'égalèrent tout d'abord aux plus admirables monuments de l'architecture païenne. Le plan primitif de l'église, selon M. Rohault de Fleury, fut absolument le même que le plan moderne (avant la dernière restauration) : il en eut le périmètre, la division en cinq nefs et l'hémicycle absidal. Les beaux fragments antiques qui subsistent au baptistère, et les dalles de porphyre de l'église témoignent encore aujourd'hui de la magnificence première. Sainte Hélène avait apporté de Jérusalem nombre de reliques importantes, qui trouvèrent leur place dans le nouveau palais pontifical, voisin de la basilique, ou dans la basilique elle-même, dédiée d'abord au Christ Sauveur, et dont la consécration solennelle se fit, vraisemblablement en 324, sous le pontificat même de saint Silvestre. La fête, selon la tradition, dura plusieurs jours, et, tandis que le pontife faisait les ablutions au maître autel, on vit apparaître au-dessus de la tribune, environnée de lumineux rayons, la figure du Rédempteur. Il faut se souvenir de ce fait merveilleux pour s'expliquer la vénération attachée depuis tant de siècles à la grande figure du Christ parmi les nues, qui, peinte d'abord, fut reproduite en mosaïque, peut-être dès le ^{vi}^e siècle, au sommet de l'abside de la basilique Latérane. Tels furent les commencements du premier des temples chrétiens, de l'archibasilique vénérée sous tant de titres glorieux, jusqu'à ce qu'elle reçût, en 1144, du pape Lucius II, celui des saints Jean Baptiste et Évangéliste, qu'elle devait conserver désormais.

Les premiers malheurs lui vinrent à l'expulsion du pape Libère. L'invasion d'Alarie la détruisit en partie, et le pape Sixte III en obtint la restauration de l'empereur Valentinien. Saint Léon la sauva d'Attila et de Genséric, et enveloppa son abside d'un ambulatoire, qui, sous le nom de Portique Léonin, subsistait encore jusqu'aux dernières transformations. Peu à peu la basilique et les édifices voisins s'accroissent; à l'époque de saint Grégoire le Grand, le Lateran, peuplé de clergé, était à la fois monastère et académie; sous Adrien I^{er}, en 772, Charlemagne, vainqueur de Didier, y reçut l'hospitalité, et y confirma la fameuse donation de Pepin touchant les domaines du Siège Apostolique. Ce fut la seconde ère de splendeur du Lateran, que Léon III acheva de restaurer, y adjoignant le grand Triclinium dont l'abside principale est demeurée debout.

En 896, sous le pontificat d'Étienne VI, un tremblement de terre abîma la basilique, dont l'abside seule reste intacte; Serge III et Jean X la réparent. Elle résiste à mainte épreuve, même à la terrible invasion normande. En 1133, son toit s'écroule; Innocent II le relève. Au milieu du ^{xiii}^e siècle, Vassalettus donne au Lateran son délicieux cloître tout orné de mosaïques; quarante ans plus tard,

Nicolas IV appelle à Rome Jacopo Torriti et Jacopo da Camerino, pour composer la grande mosaïque de la tribune; Giotto couvre de fresques la loge des bénédictions. Le long travail de l'ornementation semble achevé, lorsqu'un premier incendie ruine l'église, en 1308; à peine reconstruite, en 1361, un second incendie plus effrayant la dévaste. Urbain V la réédifie, et lui donne l'exquis ciborium du maître autel. Détériorée pendant le grand schisme, elle reçoit de Martin V une nouvelle restauration; sa charpente est refaite, pour la vingtième fois peut-être, le pavage en mosaïque complètement remanié. Pisanello et Gentile da Fabriano décorent de peintures la longue frise des arcades et les trumeaux des fenêtres. Sous Eugène IV, l'admirable basilique est parfaite, avec un nouveau chœur, une sacristie et une galerie extérieure qui la réunit au palais. Elle demeure ainsi jusqu'au xvii^e siècle, parfois entamée, parfois retouchée, mais conservant toujours sa physionomie religieuse et grandiose, dans la richesse délicate et simple du détail.

Le pontificat de Sixte-Quint inaugura cette luxueuse décadence de la basilique, à laquelle Léon XIII vient enfin de mettre le comble. L'architecte Fontana, qui sut moderniser, avec une rapidité prodigieuse, la Rome du moyen âge, attaqua sans scrupule les restes du palais patriarcal, munit l'église de deux larges façades, nivela la place du Lateran pour y ériger l'énorme obélisque, bref détruisit tout ce passé glorieux de douze siècles, pour préparer le crime architectural de Borromini. Ce fut lui, Borromini, qui fit l'église de 1630, une lourde machine appuyée sur d'informes piliers (qui devaient abriter plus tard de grotesques statues d'apôtres, au lieu des légères colonnes anciennes de brique et de marbre), blanchie à la chaux et rehaussée de stucs, à la place des charmantes fresques du xiv^e siècle; seule, la mosaïque absidale, respectée des barbares, demeurait encore presque intacte.

Le xviii^e siècle continue Fontana par Galilei. Celui-ci achève l'ordonnance adoptée par son devancier en exécutant la façade gigantesque et théâtrale à l'instar de celle de Saint-Pierre; il attaque le grand Triclinium, dont il reporte plus loin la mosaïque entièrement défigurée; exemple trop bien suivi par le dernier héritier des barbares Fontana, Borromini, Galilei et l'architecte de Léon XIII, Vespignani.

Nous voici arrivés au xix^e siècle; et, après le résumé de tant de vicissitudes, nous voyons qu'une seule chose a résisté aux injures, la noble mosaïque absidale de la basilique. Elle ne pouvait être plus longtemps épargnée. Soyons justes au moins; on a tort de revendiquer pour Léon XIII tout le triste honneur de l'œuvre actuelle; ce fut Pie IX qui, en 1876, accueillit l'idée d'un agrandissement partiel de l'abside, et y fit attribuer une somme de cinq cent mille francs. Pourquoi les peintures du nouveau chœur, qui annoncent la gloire de Léon XIII, ont-elles si étrangement oublié la mémoire bien récente de Pie IX? Du moins les fidèles de Pie IX ne le doivent point regretter; il est heureux pour un pape qui a si agréablement fait restaurer la ravissante église de Saint-Laurent hors les murs, de n'encourir point la grave responsabilité d'une œuvre aussi franchement mauvaise que la nouvelle abside du Lateran.

Cette idée d'agrandir l'abside était née en 1863. La mosaïque se dégradait, s'en allait par morceaux. Quoi de plus simple que de la transporter plus loin? Par la même occasion l'on élargissait le chœur des chanoines, qui seraient enfin à leur aise. A peine commencés, les travaux furent interrompus sur les instances d'archéologues hommes de goût. Cependant, à Pie IX succédait Léon XIII, qui, le 16 janvier 1879, déclarait hautement que, « aimant de prédilection sa cathédrale,

mère de toutes les églises du monde catholique, et la regardant comme un insigne monument, vraie gloire du pontificat romain, il avait décidé d'ordonner l'agrandissement de l'abside du Lateran. » L'organisation des travaux et le soin de la dépense furent confiés au comte Vespignani. Pendant six années, les travaux furent rapidement poussés, et, le 3 juin 1886, pour la fête de l'Ascension, la toile qui cachait la nouvelle abside étant enlevée, l'on a pu voir, dans toute leur fraîcheur éclatante, mosaïques et marbres de couleur, ornements du pavé, dorures du plafond, peintures et stucs et plâtres des murailles.

Le prolongement de l'abside a ajouté à l'église une longueur de vingt mètres. De là cette impression d'énormité architecturale qui vous saisit au Lateran, même sortant d'une grande basilique comme Sainte-Marie Majeure. A l'endroit où l'ancienne abside se détachait de la nef Clémentine, l'on voit aujourd'hui un arc triomphal soutenu par deux colonnes de granit de Baveno, qui marquent le passage de la construction antique à la nouvelle.

L'affreuse décoration de la nef Clémentine a fourni le thème ornemental pour la restauration de l'église; d'ailleurs on a trouvé moyen de l'exagérer singulièrement. Le nouveau plafond est plus massif encore et plus prétentieux que l'ancien; sa principale décoration est un écusson d'un poids inquiétant, aux armes de Léon XIII; les compartiments qui l'entourent présentent des emblèmes eucharistiques alternant avec des targes soutenues par des enfants, et portant l'éternelle inscription : LEO. XIII. P. M., et S. P. AN. VII. Le grand arc d'entrée, avec ses deux colonnes corinthiennes, correspond à celui du fond, qui ouvre sur l'abside même, et s'appuie sur deux pilastres analogues. Dans l'intervalle des deux arcs, c'est-à-dire dans le nouveau chœur des chanoines, les parois latérales, incrustées de marbres de toute sorte, offrent aussi de chaque côté un arc de moindre dimension, avec deux fenêtres formant balcon, à l'usage des dignitaires qui assistent aux offices derrière les jalousies de bois sculpté et doré à profusion par un Vespignani. Toute la dynastie des Vespignani s'est partagé le Lateran. Les balcons, en marbres variés, sont soutenus par des tables en marbre sculpté, qui posent sur des têtes de séraphins desquelles partent des festons de fruits. Entre ces balcons s'ouvre, des deux parts, l'espace réservé à la chapelle de chant. Les orgues, tout dorés, naturellement, ont été reportés aux deux extrémités du transept. Au-dessus des loges latérales, qui ont des colonnettes en vert antique, accostant encore l'écusson papal, on peut admirer deux grandes fresques, encadrées par une sorte de rideau en trompe-l'œil, terminé par une frange et des glands de stuc. Toutes ces peintures ont le même style, ou plutôt n'en ont point. Elles représentent Léon XIII qui ordonne le nouveau travail.

Malgré la forte différence d'aspect qui distingue l'abside du reste de la nef, on a cru devoir, pour harmoniser le tout, revêtir la partie basse de compartiments de marbre en mosaïque dans le genre des œuvres des Cosmas. Au centre, deux colonnes torsées à incrustations brillantes encadrent le trône pontifical, qui n'a conservé de l'ancienne chaire du moyen âge qu'un degré et une inscription. Pourquoi n'avoir pas remplacé dans l'église le siège ancien, si élégant, conservé dans le cloître? Est-ce parce que l'on arrive fâcheusement disposé par la décoration criarde du transept et de la nef, que l'on cherche volontiers chicane à ce revêtement polychrome assez banal, et qui aurait pu s'inspirer mieux des Cosmas? En tout cas, il ne repose pas l'œil; et, quand on vient à regarder la mosaïque, on est las d'avoir

vu, dans le transept et dans la nef, tant de parements de marbres précieux, de peintures bêtes, de rideaux de stuc qui semblent se rouler ou s'agiter au vent, d'anges de marbre et de festons, de guirlandes de fruits, de tiaras papales, de saints et de prophètes gigantesques, qui enjambent les arcs de la voûte avec des poses de théâtre.

La mosaïque a subi un dommage irréparable. Je n'essaierai pas de la décrire; M. Gerspach s'est acquitté de cette tâche mieux que je ne saurais faire, dans la *Gazette* même, il y a quelques années. Il me suffira de rappeler qu'elle comprend deux parties principales : une série d'apôtres, qui forment neuf figures en pied, au niveau des quatre fenêtres, et, au-dessus, dans le cul-de-four de l'abside, une grande composition groupée autour de la croix gemmée, du pied de laquelle jaillissent les quatre fleuves mystiques. Au sommet se trouve la célèbre tête du Christ parmi les nues, entouré d'anges.

Ce n'était pas un mince labeur de déplacer ce grand ouvrage. Sans doute on a pris de nombreuses précautions; on a calqué tout le dessin, numéroté une partie des cubes, découpé en pièces régulières, toutes classées, l'ensemble de la mosaïque. Malheureusement on n'avait pas prévu les accidents, la chute de certaines figures difficiles à recomposer; on prétend même que le cul-de-four de la nouvelle abside s'est trouvé un peu plus grand que l'ancien, ce qui avait de sérieux inconvénients pour le transport de la mosaïque. Sans doute aussi l'on a savamment distingué dans chaque figure les parties vraiment anciennes des morceaux retouchés, et l'on a mis à part tous ces derniers avec le plus grand soin; il fallait bien refaire la plupart des cubes d'or, trop abîmés pour subsister; on a donc prodigué tout l'or imaginable. On avait exécuté les premières retouches dans les ateliers de mosaïque du Vatican; s'aperçut-on à temps que le Lateran était bien loin, et qu'il valait mieux travailler sur place? Du moins, avec un zèle admirable, comme on avait déménagé la moitié de la mosaïque, on s'empessa de la rapporter; quoi d'étonnant qu'après tant de trajets elle ait eu besoin d'être un peu rajeunie? Comment se fait-il que la belle figure du Christ, qui, malgré les restaurations antérieures, avait gardé cet air majestueux et paisible qui la rapprochait de la classique figure du Christ de Sainte-Pudentienne, ait pris tout d'un coup une expression farouche et sombre, et comme un type byzantin? Je ne sais pas ce que Jacopo Torriti et Jacopo da Camerino avaient sauvé dans leur œuvre d'éléments antiques; mais je crains bien qu'aujourd'hui l'on n'ait pas sauvé beaucoup plus d'éléments du moyen âge. Puisque le malheur est accompli, l'on peut au moins donner quelques éloges à la partie inédite de la mosaïque de Léon XIII, qui se compose d'une large frise de feuillages, soutenant une majestueuse inscription en caractères damasiens.

On peut être un très grand pape, un admirable diplomate, et n'avoir qu'un médiocre sens artistique. Léon XIII, ou, si l'on préfère, les serviteurs trop zélés de Léon XIII ont achevé de faire du Lateran, la sainte et noble basilique de Constantin, une énorme construction prétentieuse, où s'étale tout le faste vaniteux des mauvaises époques de la papauté. J'aime mieux le Gesù : on ne l'a pas gâté, au moins.

ANDRÉ PÉRATÉ.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

COLLECTION D'UN AMATEUR
TABLEAUX --- GOUACHES --- DESSINS
DE L'ÉCOLE FRANÇAISE DU XVIII^e SIÈCLE

Œuvres de : Boilly, Charlier, M^{lle} Gerard, Hubert Robert, Van Loo, Swobach, Le Prince, Coypel, Berck Heyde, Grief, etc. — Pièces en couleur

Belles Gouaches par Mallet

OBJETS D'ART ET D'AMEUBLEMENT

Bronzes Louis XVI — Argenterie française

BIJOUX, OBJETS DE VITRINE, MINIATURES, ÉMAUX, GROUPE ET FIGURINES EN PORCELAINE DE SAXE, FAIENCES DE ROUEN, NEVERS, MARSEILLE, L'ÉLFT, ETC. ; MEUBLES RENAISSANCES, COMMUNES LOUIS XVI, BEAU MEUBLE DE SALON EN TAPISSERIE LOUIS XV, TAPISSERIES.

VENTE, Hôtel Drouot, SALLE N° 8, les Lundis 7 et Mardi 8 Mars 1887, à 2 heures

M^e Paul CHEVALLIER, commissaire-priseur, 10, rue Grange-Batelière

Expert pour les objets d'art

M. CHARLES MANNHEIM, Rue Saint-Georges, n° 7

Expert pour les tableaux

M. B. LASQUIN, Rue Lafitte, n° 12

Chez lesquels se trouve le Catalogue

Expositions : Particulière, le samedi 5 mars ; Publique, le dimanche 6 mars, de 1 à 5 heures.

DESSINS ANCIENS

PRINCIPALEMENT

DES MAÎTRES FRANÇAIS DU XVIII^e SIÈCLE

Parmi lesquels on remarque des œuvres

DE

Boucher, Cochin, Debucourt, Eisen, Fragonard, Freudeberger, Gravelot, Huet, Lancret, Le Barbier, Marillier, Moreau le Jeune, Prud'hon, Saint-Aubin, etc., etc.

DESSINS MODERNES

PAR

Dagnan, E. Delacroix, Meissonnier, H. Regnault, etc.

MINIATURES

Le tout formant la collection de M. le Baron R. P...

Vente HOTEL DROUOT, salle n° 9, le lundi 14 mars 1887, à 2 heures

Commissaire-Preneur :

M^e PAUL CHEVALLIER
10, rue de la Grange-Batelière.

Expert :

M. E. FERAL
54, Faubourg Monmartre.

Chez lesquels se trouve le Catalogue

Exposition publique le dimanche 13 mars, à 5 heures

VENTE ISABEY

TABLEAUX

ÉTUDES, ESQUISSES, AQUARELLES ET DESSINS.

GARNISSANT SON ATELIER

et dont la vente aura lieu par suite de son décès

GALERIE GEORGES PETIT, 8, RUE DE SÈZE

Les mercredi 30 et jeudi 31 mars 1887, à 2 heures

Commissaire-Preneur :

M^e PAUL CHEVALLIER
10, rue de la Grange-Batelière.

Expert :

M. GEORGES PETIT
12, rue Godot de Mauroy.

CHEZ LESQUELS SE TROUVERA LE CATALOGUE

EXPOSITIONS

Particulière : le lundi 28 mars 1887. — *Publique* : le mardi 29 mars 1887.

DE 1 HEURE À 5 HEURES

COLLECTION DE M. LE DUC

300 TABLEAUX ANCIENS

Des Écoles Italienne, Flamande, Hollandaise, Française

BELLES ESQUISSES DE P.-P. RUBENS

ŒUVRES DE :

BILCOQ, BOUCHER, BREUGHEL, CHARDIN, COYPEL, CUYP,

HOLBEIN, LANCRET, MIEREVELT, PETER NEEFS,

NETSCHER, OSTADE, VINCKEBOONS, WOUVERMAN, ETC,

TABLEAUX MODERNES

ŒUVRES IMPORTANTES DE J. MÉLIN

BEAU MOBILIER

Bronzes, Porcelaines et Faïences diverses, Bijoux

Dont la Vente aura lieu par suite du décès de M. LE DUC

HOTEL DROUOT, SALLE N° 1

Les Lundi 7, Mardi 8, Mercredi 9 et Jeudi 10 Mars 1887
à 2 heures

COMMISSAIRES-PRISEURS

M^e LÉON BANCELIN

72, rue d'Hauteville, 72

M^e LÉON TUAL

56, rue de la Victoire, 56

Assistés de M. EUG. FÉRAL, peintre-expert, 54, Faubourg-Montmartre

Chez lesquels se trouve le présent Catalogue

EXPOSITION PUBLIQUE

Le Dimanche 6 mars 1887, de 1 heure à 5 heures

COMPAGNIE PARISIENNE D'ÉCLAIRAGE ET DE CHAUFFAGE PAR LE GAZ

MM. les actionnaires de la Compagnie sont invités à se réunir en assemblée générale annuelle, le jeudi, 24 mars prochain, à 2 heures 1/2, Hôtel Continentale, 3, rue de Castiglione.

Indépendamment des questions à l'ordre du jour de sa séance annuelle, l'assemblée aura à délibérer, en conformité des art. 31 et 37 des statuts, sur les propositions du Conseil d'administration, relatives aux voies et moyens nécessités par le développement de l'entreprise, et sur une vente d'immeuble dont le prix excède cent mille francs.

Les actionnaires, propriétaires de quarante actions, qui voudront assister à cette assemblée, devront, conformément à l'art. 33 des statuts, déposer leurs titres au porteur (coupon d'avril 1887 détaché) au siège de la Société, 6, rue Condorcet, du 21 courant au 14 mars inclusivement, de 10 heures à 2 heures.

Les actions sorties aux tirages annuels ne pourront être acceptées en dépôt. MM. les actionnaires voudront bien, au préalable, les échanger contre des titres de jouissance, qui seront admis aux lieu et place des actions de capital amorties.

Il sera délivré un récépissé des titres déposés, en même temps qu'une carte d'admission à l'assemblée.

La GAZETTE DES BEAUX-ARTS a réuni en volume le

JOURNAL DU VOYAGE DU CAVALIER BERNIN EN FRANCE

MANUSCRIT INÉDIT, ANNOTÉ ET PUBLIÉ

par M. Ludovic Lalanne

Ce volume comprend le manuscrit complet et une table des matières où sont relevés les noms propres cités dans l'ouvrage et les faits principaux auxquels ces noms se rattachent; soit 280 pages, illustrées de 40 gravures dans le texte.

Tirage unique à 250 exemplaires, dont 50 sur papier de Hollande

PRIX : 15 FRANCS

Pour les abonnés de la *Gazette*, 12 francs (exemplaire pris au bureau)

Les exemplaires sur papier de Hollande, 25 francs (20 francs pour nos abonnés)

S'adresser au bureau de la *Gazette des Beaux-Arts*, 8, rue Favart.

EN SOUSCRIPTION
chez Ch. SEDELMAYER. Éditeur, Paris

6, Rue de la Rochefoucauld, 6

POUR ÊTRE PUBLIÉ TRÈS-PROCHAINEMENT

Les Syndics des Drapiers

GRAVURE A L'EAU-FORTE

PAR

Charles KOEPPING

D'APRÈS

le célèbre tableau du Musée d'Amsterdam le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvres de

REMBRANDT

Dimensions de la planche : Hauteur 0 m. 59, largeur 0 m. 87

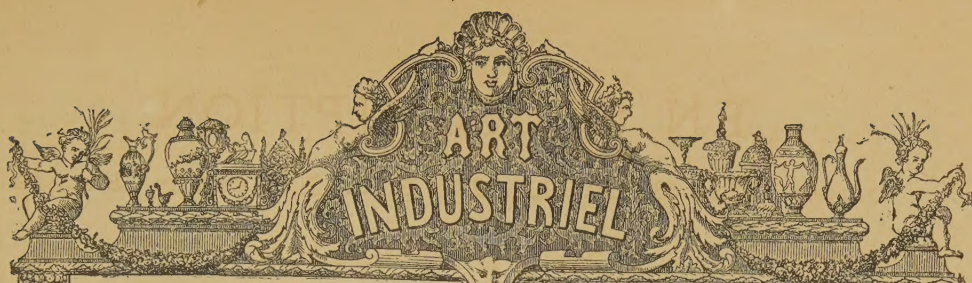
Le tirage est limité à 125 épreuves sur papier du Japon.

Cette édition **unique** sera contrôlée par la *Printseller's Association* de Londres dont le timbre de garantie sera apposé sur chaque épreuve.

LA PLANCHE SERA DÉTRUITE après ce tirage. Un acte notarié constatera sa destruction.

PRIX DE SOUSCRIPTION, 1.300 FRANCS

Les souscriptions sont reçues dès à présent chez l'éditeur où l'on pourra voir à partir du 1^{er} Mars une épreuve d'essai très-avancée.



FÉRAL, peintre-expert

GALERIE DE TABLEAUX DE MAÎTRES

ANCIENS ET MODERNES

54, Faubourg Montmartre, 54

OBJETS D'ART ET DE CURIOSITÉ

E. LOWENGARD

26, rue Buffault, PARIS

Spécialité

de Tapisseries et d'étoffes anciennes.

ORFÈVRERIE D'ARGENT ET ARGENTÉE

CHRISTOFLE et C^{ie},

56, rue de Bondy, 56, Paris

Orfèvrerie. GRAND PRIX à l'Exp. de 1878

Maison de vente à Paris, dans les principales villes de France et de l'étranger.

BIBLIOTHEQUES

EXPERTISES. — VENTE AUX ENCHÈRES

ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES

ADOLPHE LABITTE

Libraire de la Bibliothèque nationale.

4, rue de Lille, 4

ESTAMPES ANCIENNES ET MODERNES

LIVRES D'ART

ARCHITECTURE, PEINTURE, SCULPTURE
ET GRAVURE

RAPILLY, 53 bis, quai des Grands-Augustins

Catalogue en distribution

AUTOGRAPHES et MANUSCRITS

ÉTIENNE CHARAVAY

Archiviste-Palcographe, 4, rue de Furstenberg

Achats de lettres autographes, ventes publiques, expertises, certificats d'authenticité.

Publication de la Revue des Documents historiques et de l'Amateur d'autographes.

RELIURE DORURE

ALFRED BOUDIER

Relieur de la Gazette

Paris, 12, rue Suger

(Près la Fontaine Saint-Michel)

Reliure de luxe et d'amateur
de musique et d'albums
de gravures

HENRY DASSON *

SCULPTURE, BRONZES ET MEUBLES
D'ART

106, rue Vieille-du-Temple.

HARO Frères

PEINTRES-EXPERTS

DIRECTION DE VENTES PUBLIQUES

14, rue Visconti, et 20, rue Bonaparte.

ORNEMENTS D'ÉGLISE

BIAIS AINÉ

74, RUE BONAPARTE, 74. — PARIS

Chasublerie.

Broderies d'art.

Tentures, etc.

Ameublement d'église.

Orfèvrerie,

Bronzes, etc.

TRAVAUX D'ART SUR DESSINS SPÉCIAUX

EMBALLAGE

Maison fondée en 1760

CHENUE

Spécialité d'emballage et transport
d'objets d'art et de curiosité.

24, rue Croix-des-Petits-Champs
et 5, rue de la Terrasse, boulevard Malesherbes.

LIBRAIRIE

AUGUSTE FONTAINE

35, 36, 37, passage des Panoramas,

A PARIS

MAISON SPÉCIALE

POUR LIVRES RARES ET CURIEUX

Envoi des Catalogues sur demande

OBJETS D'ART

CHINE-JAPON

S. BING

19, RUE CHAUCHAT, — 19, RUE DE LA PAIX

13, RUE BLEUE

GRAVURES

DE LA

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

(850 planches)

Tirages sur papier de luxe 1/8^e colombier

Prix : de 1 fr. à 5 fr. l'épreuve

Au bureau de la Revue.

29^e ANNÉE. — 1887

LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

Paraît une fois par mois. Chaque numéro est composé d'au moins 88 pages in-8°, sur papier grand aigle ; il est en outre enrichi d'eaux-fortes tirées à part et de gravures imprimées dans le texte, reproduisant les objets d'art qui y sont décrits, tels que tableaux, sculptures, eaux-fortes, dessins de maîtres, monuments d'architecture, nielles, médailles, meubles, ivoires, émaux, armes anciennes, pièces d'orfèvrerie et de céramique, riches reliures, objets de haute curiosité.

Les 12 livraisons de l'année forment 2 beaux et forts volumes ayant chacun plus de 500 pages ; l'abonnement part des livraisons initiales de chaque volume, 1^{er} janvier ou 1^{er} juillet.

FRANCE

Paris Un an, 50 fr. ; six mois, 25 fr.
Départements — 54 fr. ; — 27 fr.

ÉTRANGER

États faisant partie de l'Union postale. . . — 58 fr. — 29 fr.

PRIX DU DERNIER VOLUME : 30 FRANCS.

Quelques exemplaires sont imprimés sur *papier de Hollande* avec des épreuves d'eaux-fortes avant la lettre. L'abonnement à ces exemplaires est de 100 fr.

Première période de la Collection avec tables (1859-68). Épuisé.
Deuxième période (1869-86), seize années 850 fr.

Les abonnés à une année entière reçoivent gratuitement :

LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Prime offerte aux Abonnés en 1886-1887

RAPHAËL ET LA FARNÉSINE

Par Charles BIGOT

Avec 15 gravures hors texte, dont 13 eaux-fortes de T. DE MARE

Un volume in-4° tiré sur fort vélin des papeteries du Marais.

Prix : 40 fr. — Pour les abonnés, 20 fr. ; *franco* en province, 25 fr.

Ajouter 5 fr. pour avoir un exemplaire relié.

Il a été tiré de cet ouvrage 75 exemplaires numérotés sur papier Whatman, avec gravures avant la lettre, au prix de 75 fr.

Autres ouvrages à prix réduits pour les abonnés : *L'Œuvre et la Vie de Michel-Ange* ; *Album d'eaux-fortes de Jules Jacquemart* ; *les Dessins de maîtres anciens et Album de la Gazette des Beaux-Arts (4^e série)*.

ON S'ABONNE

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

ou en envoyant *franco* un bon sur la poste

à l'Administrateur-gérant de la Gazette des Beaux-Arts

RUE FAVART, 8, PARIS

NOTICE

THIS VOLUME IS INCOMPLETE

THE FOLLOWING ISSUES ARE ON ORDER:

SER.2 VOL.35 NO.358 APR 1, 1887

